

الإبداع الأدبي بين اتجاهين

بقلم : سليمان الحزامي *

والاتجاهان اللذان أقصدهما هما، الاتجاه الأول: الإبداع المبني على الحداثة في تقديم النص الأدبي شعراً كان أو قصة أو رواية أو حتى مقالة نقدية مع الأخذ بالاعتبار الاحتفاظ بالثوابت المتعارف عليها في كتابة أي نوع من الإبداع.

والاتجاه الثاني: هو التقليدية في الكتابة بمعنى أن الكاتب شاعراً كان أو روائياً أو قصاصاً أو كاتب مقالة فهو يتحرك في كتاباته ضمن إطار تقليدي دون المحاولة في معاصرة الحداثة فكراً أو نصاً.

وهذه الإشكالية ربما جعلتنا -نحن العرب- في ميادين الإبداع المختلفة نختلف عن مواكبة العصر وروح العصر، وهذا التخلف يأتي من زاويتين: الأولى: حبس الأفكار في إطار تقليدي دون محاولة التعرف على الجديد في ميادين الإبداع المختلفة. والجانب الآخر نجد من يذهب إليه من خلال إبداع متطرف إلى أبعد حدود التطرف كأن يكتب أحدهم قصة واحدة أو يكتب قصيدة دون الالتزام بالوزن أو القافية ويقول هذا شعراً حراً وهو في الحقيقة أبعد ما يكون عن الشعر شكلاً ومضموناً.

إن الأقلام العربية الشابة تتجه هذا الاتجاه لأنها تفتقر إلى القراءة والثقافة الأدبية فأنت تفاجأ أن أحدهم يكتب دون أن يعرف من هو تولستوي أو بلزاك أو حتى محمد حسين هيكل صاحب رواية زينب العربية المشهورة، وهنا نقع في مأساة الجهل وعدم المواكبة في تاريخ هذه الأمة، إن الأمثلة في هذا المجال كثيرة شعراً ونثراً رغم أن وسائل الإعلام في عصرنا الحديث هي أكثر انتشاراً عما كانت عليه قبل

خمسین عاماً أو أكثر، إذن، السؤال الذي يطرح نفسه: لماذا الجهل في مواكبة الأدب والجهل في تقديم الأدب بالصورة المرجوة؟ وتقديم الأديب هنا نقصد تقديم الأديب نفسه من خلال اطلاعه وقراءاته وأن لا يكون فقير المعرفة أو محدود الاطلاع.

إن مواكبة العصرنة في ميادين الإبداع العربي تحتاج إلى الكثير الكثير من الاطلاع والقراءة وأن لا نعتمد على مخزون الكمبيوتر من معلومات أو ثقافة آلية، والكمبيوتر هو آلة، وما ينتج عنه ثقافة آلية محدودة ومرتبطة بالمخزون الآلي وليس بالمخزون البشري وهذه نقطة جداً مهمة وجوهرية، كما أرى أن الإبداع ميدان فسيح وعلى المبدع أن يتحرك ضمن المساحات التي تتفق وما يريد الكتابة عنه؛ لأن المبدع باختصار شديد لا يستطيع أن يلزم بكل ميادين الإبداع وبالتالي فإن الاختيار هو الذي يقود الكاتب والكاتب يقوده الإبداع. مع الأخذ بالاعتبار أن الإبداع حالة خاصة جداً تتولد عند الكاتب في لحظة معينة فتتحول هذه اللحظة إلى قصيدة أو قصة قصيرة أو فكرة رواية طويلة، كما أنها قد تكون اختراع لآلة معينة أو نظرية في الرياضيات أو في أي مادة من المواد الفيزيائية أو الكيميائية أو في علوم الطبيعة، إن الإبداع بحر لا حدود له إذا أحسن استغلاله وإذا استطاع المبدع أن يلزم بما يريد ويعرف ما يريد، ولعل من أهم صفات المبدع هي التواضع في العلم والثقافة، فالمبدع عندما يتحول إلى أنا متفخمة يقف إبداعه عند نقطة معينة ويتلاشى في عالم النسيان، وهذه النقطة نجدها عند البعض وليس عند الكل وهذه نعمة من نعم الله.

والأمثلة حول هذا الموضوع نجدها في كتاب كبار في مختلف العصور مثل عصرنا الحديث كالعقاد وطه حسين وتوفيق الحكيم، وفي الكويت، فهد العسكر وصقر الشبيب وزيد الحرب وخالد سعود الزيد وغيرهم ممن رحلوا وممن لا يزالون يعيشون بيننا، وهم أكثر من أن أشير إلى أحد وأنسى الآخر، وقضية الإبداع قضية فلسفية، من

الصعوبة بمكان أن نعرّف الإبداع إلا من خلال إلهام خاص يمنحه الله عز وجل في هذا الإنسان أو ذاك، شاعراً أو طبيباً معروفاً أو عالماً في ميادين علمه وأبحاثه.

وهنا تقع مسؤولية الدولة في الحرص الشديد على تنمية هذه المواهب أو هؤلاء المبدعين، ليس من خلال الجوائز المادية ولكن من خلال التشجيع على البحث والعلم والتحصيل؛ لأن الجائزة المادية يكسبها الإنسان وقد تذهب ولا يبقى لها أثر، ولكن هناك جوائز أخرى تظل عالقة بالذهن والتاريخ، كأن نطلق أسماء هؤلاء العلماء أو المبدعين على ميادين البلد وعلى شوارع مثلاً ناهيك عن نهج هو موجود في الكويت لإطلاق عدد من الأسماء التي خدمت الكويت على المدارس في مختلف المراحل ومختلف العصور بين مدارس البنات أو البنين، وهذا نوع من التكريم المستمر، ولكن لماذا لا نوسع دائرة الانتشار بين الأبناء وبين الأجيال حتى يعرف الإنسان الكويتي والإنسان العربي من هو زيد الحرب أو فهد العسكر أو حافظ إبراهيم أو عمر أبو ريشة أو غيرهم من المبدعين في مجال الأدب والشعر والعلم كويتي كان أو عربياً.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

إن التاريخ يصنع صناعة، والذين يصنعون التاريخ هم رجال خالدون ونساء خالدات وعلى المجتمع أن يحافظ على هذه الأسماء لتخليد أسمائهم من خلال الكتابة والنشر وهنا نأتي إلى المؤسسات ذات التخصص، فمثلاً رابطة الأدباء الكويتيين: لماذا لا تكون هناك جائزة باسم فهد العسكر أو صقر الشبيب أو خالد سعود الزيد أو أحمد السقاف؟ وإذا انتقلنا إلى مؤسسة أخرى كجمعية المعلمين، فلماذا لا يتم تكريم المعلمين في كل سنة، حيث يكون هناك نخبة من المعلمين والمعلمات، بهدف تعريف المجتمع بخدماتهم ويتم تكريمهم بشكل سنوي؛ لأن المعلم الكل يتفق على أنه هو اللبنة الأولى في تقدم المجتمع، وهو الذي يصنع الأجيال، ونحن في الكويت نجد جمعية المعلمين تسير سير السلحفاة في قضية تكريم المعلمين .. ولا أعرف

سبباً لذلك، كما يجب أن يكون التكريم بعيداً عن المحاباة وعن المعرفة الشخصية، إنما يكون المقياس هو العطاء والمثابرة، وإذا انتقلنا إلى جمعيات أخرى من جمعيات النفع العام من المهندسين والمحامين فهناك التمييز والتميز موجود، فلماذا لا نأخذ بهذا المفهوم ونعمل على تكريم هؤلاء الأشخاص وهم أحياء؟ أما تكريمهم بعد أن ينتقلوا إلى رحمة الله فسوف يكون هذا التكريم هو شيء من الذكرى وتحصيل حاصل؛ لأنني بعد أن أموت ويأخذ الله أمانته لا أعرف ماذا يفعل الآخرون تجاهي. ولا أجد طعماً لهذا التكريم؛ لأنني ببساطة انتقلت إلى عالم الخلود الأخروي، أما عالم الخلود الدنيوي فقد تركته خلفي، قد يفرح به الأبناء أو المعارف ولكن يظل أيضاً في دائرة الظل وليس في ذاكرة الشخص نفسه.

إن المجتمعات العربية مطالبة بأن تعيد النظر في مسألة التكريم وتعيد النظر في دوافع هذا التكريم ويجب أن نضع فاصلاً بين تكريم المبدع في شتى الميادين الإيجابية، ولعلنا لا ننسى أن في افتتاحية من افتتاحيات البيان تطرقنا إلى عامل قمامة في بريطانيا تم تكريمه لأنه كان مخلصاً في عمله مع الاحتفاظ بالتقدير والاعتذار.

وعلينا أيضاً أن نعمل على غرس روح التكريم وتحفيز المبدع بين أبنائنا الطلبة في مختلف المراحل الدراسية من بنين وبنات.

ولعلنا نجد في هذا الدين العظيم -الإسلام- مدرسة عظيمة تقوم على التكريم من خلال قوله تعالى «هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ».

وتأكيداً لما سبق من وجهة نظر التكريم والتي تأتي بعد الوفاة، فإن هناك مبدعين من الكويت والوطن العربي لا يأتي ذكر تكريمهم إلا بعد أن يطويهم الثرى، ولعل وفاة الكاتب الصحفي المعروف سليمان صالح الفهد والذي شغل الناس بوجهات نظره في كتاباته وخلال ما يزيد على ٤٠ سنة في صحف الكويت المختلفة ما يؤكد هذه النظرية وذلك لأن سليمان الفهد رحل بعد أن ملأ الدنيا بأرائه الكثيرة والتي

كانت بين مؤيد ومعارض. لكن كان لمقاتلاته حراكاً سياسياً واجتماعياً ملموساً.

ومن هنا فقد صدمت الكويت من خلال أدبائها ومثقفها برحيل هذا الكاتب الذي تميز بأسلوب خاص ومنهجية في طرح ما يريد أن يقول.

لقد كانت وفاته مفاجأة ولكن من حسن الحظ أن كاتب هذه السطور استطاع قبل وفاته بيوم واحد أن يسجل له حواراً ذاتياً ويعرض لحياته المليئة بالمواقف والمعارك الصحافية والإصرار على الاعتزاز بالرأي دون الخصومة.

إن سليمان الفهد سيظل اسماً في ساحة الأدب والصحافة الكويتية ومن باب التكريم المتأخر نعتز -نحن البيان- أن نضع صورة الفقيد لهذا العدد مع الأخذ بالاعتبار أننا سنعمل في المستقبل على إصدار عدد خاص لسليمان الفهد بأقلام عشاقه ومحبيه وأهله وذويه، وهذه دعوة مفتوحة لمن يريد أن يكتب عن صعلوك الصحافة الكويتية سليمان صالح الفهد- أبو نواف- رحمه الله.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وللبیان كلمة

● رئیس التحریر

ملف البيان

سليمان صالح سليمان الفهد



ملف البيان

سليمان صالح سليمان الفهد *

- ولد في الكويت - حي المرقاب - عام ١٩٣٨م.

التعليم:

- ١٩٥٨-١٩٦١ دبلوم المعلمين في دمشق- الجمهورية العربية السورية.
- ١٩٦١-١٩٦٦: ليسانس آداب قسم الدراسات النفسية -جامعة عين شمس- جمهورية مصر العربية.

المهن والوظائف :

- ١٩٦١م مدرس عام في مدرسة الفارابي الابتدائية بحولي.
- صيف ١٩٦١م مشرف فني في مدرسة «الخليل بن أحمد الصيفية» بكيفان لمحو الأمية وتعليم الكبار.
- ١٩٦٦-١٩٧٠م ملحق ثقافي في «بيروت» لمدة ثلاثة أشهر ومن ثم تم نقله بنفس العمل ملحقاً ثقافياً في سفارة الكويت بكل من «دمشق» و«عمان» سواء والإقامة في دمشق.
- ١٩٧٠ يناير موظف في إدارة العلاقات الثقافية بوزارة التربية.
- ١٩٧٢ مراقب الشؤون الفنية في تلفزيون دولة الكويت وضواحيها!!.
- ١٩٧٦ محرر وكاتب صحفي في مجلة العربي. إبان رئاسة تحرير الأستاذ أحمد بهاء الدين.
- ١٩٧٧ مستشار صحفي في سفارة دولة الكويت بالرباط بمعينة سعادة السفير الصديق العم/حمد عيسى الرجيب. ومن ثم بذات المنصب عام ١٩٧٨ مع سعادة السفير/ الأستاذ عبد الله حسين الرومي.
- ١٩٧٩ مستشار إعلامي في وزارة الإعلام إلى غاية ١٩٨٧م.

* السيرة الذاتية عن الصحافي سليمان الفهد نفسه (قبل وفاته).

السيرة الصحفية

• ترأس تحرير مجلة «صوت الكويت» ومارس الكتابة فيها، وهي المجلة الموسمية التي كان يصدرها الطلبة الكويتيون أعضاء البعثة في دار المعلمين بدمشق ١٩٥٨-١٩٦١م.

• ١٩٦٢-١٩٦٦م ساهم في تحرير مجلة «علم النفس» التي كان يصدرها أساتذة وطلاب قسم الدراسات النفسية في كلية الآداب بجامعة عين شمس بمصر.

• بعد تخرجه من كلية الآداب جامعة عين شمس. عام ١٩٦٦م شرع في كتابة مقالاته الصحفية «سوالف» في صحيفة «السياسة» الأسبوعية بداية، ومن ثم في «السياسية» اليومية.

• أواخر عقد السبعينات من القرن العشرين انتقل إلى صحيفة

«الوطن» كاتباً صحفياً، ومشرفاً على مجلة الأطفال «أزهار الوطن» والملحق الثقافي الأسبوعي للصحيفة.

• ١٩٨٥م انتقل إلى صحيفة «القبس» كاتباً صحفياً في الشهر الثامن من عام ١٩٩٠م. الذي احتل فيه صدام حسين الكويت قام من الأيام الأولى للاحتلال بإصدار الصحيفة السرية «صرخة» بمساهمة ثلة من الصامدين؛ في مقدمتهم الأستاذ الدكتور/

بدر الشيباني الذي كان يتولى طباعة الصحيفة بواسطة الكمبيوتر، ومن ثم نشرها ورقياً كما ساهم في تحرير «صرخة» الكاتبة الصحفية «سعدية مفرح» وشقيقها المهندس الأديب «سعود مفرح» والأديبة «ليلى محمد صالح» والشاعرة «غنيمة زيد الحرب» فضلاً عن الشباب الصامدين، من الجنسين الذين تولوا مهمة توزيع الصحيفة السرية في الكويت المحتلة.

• في فبراير ١٩٩١ ساهم العبد لله في إنشاء المركز الإعلامي بالجبرية، كما شارك في إصدار «صحيفة ٢٦ فبراير» ومارس الكتابة فيها وترأس تحريرها إلى حين مصادرتها من قبل الدكتور/ بدر يعقوب وزير الإعلام في حكومة ما بعد التحرير، ولله الحمد الذي لا يحمد على مكروه سواه!!.

• ساهم في الكتابة الصحفية في مجلة «الطلعة» وفي صحيفة الجريدة.

• ٢٠١٢ توقف عن الكتابة الصحفية اليومية إثر إصابته بالمرض؛ ودخوله المستشفى في كل من مدينة مراكش بالمملكة المغربية، والمستشفى الأميري بدولة الكويت، وضواحيها مرات عدة وأخيراً في مستشفى «بيت إسرائيل» بمدينة نيويورك بالولايات المتحدة الأمريكية.

• يكتب، كلما عن له ، في «مجلة العربي» الكويتية الشهرية.

المؤلفات والمصنفات:

• صدر له بعد التحرير ٢٦-٢-١٩٩١ كتاب «شاهد على زمان الاحتلال العراقي في الكويت ٢-٨-١٩٩٠ - ٢٦-٢-١٩٩١م) وتفضلت الصديقة الغالية «أم مبارك» الدكتورة سعاد محمد الصباح بدفع تكاليف طبعة الكتاب مرتين إلى الناشر «مكتبة مدبولي» بالقاهرة. وهو الجزء الأول من الكتاب.

• في فبراير ١٩٩٢ صدر الجزء الثاني من كتاب «شاهد على زمان الاحتلال العراقي في الكويت» وشارك في التأليف الصديقتان : المصورة الفوتوغرافية الفذة «ستيفاني . أ . ماجيهي» وهي أمريكية أصيلة تنتمي إلى قبيلة الهنود الحمر الشهيرة «الأباتشي»، والصديقة الأخرى هي «كاثي لين مجروجر» البريطانية الكندية وكانت آنذاك تعمل مساعد مدير فندق ساس بالكويت.

ونشر الكتاب في بيروت عبر دار نشر «أصدقاء الحرف».

• وقد أهدى الكاتب الجزء الثاني من كتابه «شاهد على زمان الاحتلال العراقي في الكويت»

إلى: الجهراروية «أم سعد»، الكويتية بالفعل والانتماء.. لا بالجنسية وهي والدة الصديق «سعد صابر مفرح» رحمها الله وغفر لها.

• في عام ١٩٩٥ صدر له الجزء الأول من كتاب «الأرض والعباد» وهو كناية عن سياحة في أرض الله وعباده، ينطوي على رسم بالكلمات لـ «بورتريه» مدن وبشر يستأهلون التوثيق عبر القلم وما يسطرون وإهداء الكتاب أبدعه الصديق الأديب القاص الروائي محمد مستجاب الذي يقول فيه لا فض فوه ومات حاسدوه. «إلى أي واحد لا أعرفه؛ ليكون لكل واحد أعرفه» ورسم الغلاف بريشة الفنان عبد الوهاب العوضي- رسام الكاريكاتير بالقبس.

• ٢٠١٣-٢٠١١ صدر للكاتب سوائف الخميس «يضم مقالاته في صحيفة الوطن التي نشرت له خلال عقد الثمانينات من القرن العشرين وقد أهدى الكتاب إلى الكاتب الصحفي الساخر «محمد مساعد الصالح» باعتباره أول رئيس تحرير نشر للعبد لله مقالة صحفية في مجلة «الهدف» الأسبوعية عام ١٩٦٢م.

ملف البيان مقالات

سليمان الفهد .. غياب المشروع الكبير

بقلم: حمزة عليان *

لم يتسنَّ «للعبد لله» كما يحلو له أن يسمى نفسه، أن تخرج المذكرات والحوارات التي أجريناها معه واستمرت لأشهر مضت قبل أن ينتقل إلى رحمة ربه « وذات يوم وفي جلسة صباحية تشبه سكون الليل، راح يتحدث عن «مشروعه الكبير» داعياً الله أن يمنحه الوقت لكي ترى أعينه الكتاب الموعود بعدما أفرغت ذاكرته ما حوته من وقائع وحكايات ورحلات، ملأت حياة سليمان الفهد منذ الصبا وإلى الممات...

الكتابة سكنت عقله منذ كان طالباً في مدرسة الصديق ولازمته في مراحل تعلمه، فكان له في كل موقعة بصمة كتابية، من دار المعلمين في دمشق ومجلة صوت الكويت إلى جامعة عين شمس بالقاهرة ومجلة طلابية تصدرها كلية علم النفس والمجموعة التي سينتمي إليها ..

من الطلبة الكويتيين ورفاق دربه: محمد زين العبدروس و نجمة يوسف الخرافي وآخرين .. ومع بدايات الصحافة اليومية والأسبوعية كانت له مشاركات، بدأها في «السياسة» ثم «الطليلة» وبعدها «الهدف» و«الوطن» والانتقال إلى «القبس» وأخيراً في جريدة «الجريدة»...

هذه الرحلة لم تكن كغيرها من الرحلات، بل طبع شخصيته بأسلوب ساخر وناقد، وعندما لا يجد أحداً «يعجبه» تراه يسخر من نفسه ويحولها إلى مادة دسمة يستأسد فيها على مقامه دون حرج أو وجل..

«السوالف» لازمت اسم سليمان الفهد، و «الترويسة» لم تغب عن شارع الصحافة وعن مجلة «العربي» التي ساهم فيها بعدد من الاستطلاعات ذات الوجه السياحي والثقافي وفيها أظهر مهارات ابن بطوطة في التعرف

* باحث من لبنان مقيم في الكويت- مدير مركز المعلومات والدراسات في صحيفة القبس الكويتية.

كانت حافزاً له لإصدار كتابين مباشرة بعد التحرير، الأول من جزأين، «شاهد على زمن الاحتلال» و«الأرض والعباد» وهما من أهم المصادر الموثقة التي صدرت عن الاحتلال والمقاومة والصمود..

أول صحيفة بعد التحرير

مع تباشير التحرير وقيل أن تعود الكويت حرة إلى أهلها كان سليمان الفهد وثلة من الصامدين من أبناء الكويت، أمثال غانم النجار وحسين عبد الرحمن وسعود السمكة وصالح الركف، والدكتور الشيباني وآخرين، بالطبع يصدرن أول صحيفة كويتية أطلقوا عليها اسم «صحيفة ٢٦ فبراير» تيمناً بالتحرير، جرى إعداد موادها وطباعتها وتوزيعها في ظروف صعبة للغاية لكنها للأسف تعرضت للوأد ولم يسمح لها باستمرارية الصدور..

قلائل من الكتاب الصحفيين الكويتيين الذين توفرت لديهم موهبة السخرية والنقد في كتاباتهم، وربما كان سليمان الفهد في طليعتهم وهو ما منحه نوع من التميز في أسلوبه وكتاباته، وهو الممزوج بروح الدعابة والسخرية والمرح المؤلم، استوقفته مجموعة من الشخصيات أفرد لها فصلاً خاصاً في كتابه المرتقب والذي سيصدر قريباً وهم، الشيخ جابر الأحمد «أمير التواضع، والأمير الوالد.. بطل التحرير

على الأماكن الجديدة والصعلكة في حواضر المدن العربية التي استهوته واتخذ بعضاً منها مقرات لإقامته الصيفية، ومبيته الشتوي كمراكش وفاس والرياط في المملكة المغربية..

سرداب المقاومة

قلم سليمان الفهد كان صاحب «صرخة» في وجه الاحتلال العراقي، ففي تلك المرحلة العصيبة في تاريخ الكويت، تحول سرداب منزله في كيفان إلى مقر للمقاومة الوطنية، كان يجمع فيه خيرة أبناء الكويت، منه فقد ابنه البكر نواف الذي أسرته قوات الاحتلال وانضم إلى قافلة الشهداء الأبرار.. ومنه خرجت أول صحيفة مقاومة للاحتلال «صرخة» والتي استقطبت أقلام النخبة والصحفيين الكويتيين والبدون، استطاع «بنواف» أن ينقل صورة واقعية للاحتلال ويتواصل مع حكومة الكويت في المنفى ووسائل الإعلام ولاسيما وكالة «كونا» من خلال التقارير الميدانية التي كان يعدها ويسعى جاهداً لتهريبها من الداخل إلى حيث يجب أن تكون ليطلع العالم على المعاناة التي يعيشها أهل الكويت!!!

لم تتوقف ماكينته الإعلامية، استنفر مجموعة كبيرة من الرسامين والمصورين والموثقين، لتسجيل وقائع ويوميات الاحتلال، وتلك الأحداث

والسلام والشيخ جابر العلي.. بعيداً عن غرور المشيخة والعم فهد الفهد «الحملدار» وأحمد الربيعي «الساحر الحاضر الغائب وناجي العلي حدس سبق العلماء والمفكرين وأحمد فؤاد نجم .. الفاجومي..

أسفار ورحلات

سليمان الفهد تاريخ من الفصول الإنسانية والوطنية والثقافية، وفي كل فصل له محطة تحمل الأسفار والرحلات والموسيقى والمسرح والتأليف أغناها بتقلاته وقراءاته ومعايشاته مع مجموعة من أبناء قومه، منهم المثقف والسياسي والحاكم والخفير والفقير..

ومن أجمل الفصول التي تشعرك بالقرب من «بونواف» والوقوف على أهم ما يميز شخصيته الفصل الخاص الذي يتحدث فيه بمعية الورق والقلم وما بينهما، وعندما تقرأ «البورتية» الخاصة به وكتبها صديقه سيف عباس ستقف أمام المرأة وتخاطب نفسك كما خاطبها سيف عباس، حيث يقول عنه:

«ثاني طويل في البعثة، ناسك ومتدين ومتحرر أيضاً، يناقشك

كثيراً دون نتيجة فتسكت ويسكت، تغيظه الملابس «السبورت» وخصوصاً القمصان الملونة.. جميل في نظري وجماله رجولته ورزاقته، محترم من إخوانه ومحبوب ودمه خفيف إلى آخر حد، ولكنك لا تعرف ذلك إلا بعد مجالسته، عنيد يغضب بسرعة، لكنه يهدأ بنفس السرعة، أنا معه في خصام دائم ولكنه من أعز الأصدقاء، عرفته منذ الثمانينات، التقيت به العديد من المرات، جمعتا الجلسات الحوارية في ذلك السرداب المتوهج بالوجوه الثقافية والموسيقية والإعلامية، على صلة دائمة بالكتاب وبالأخص كتب السيرة، حرص في آخر سنوات عمره وقبل أن يبلغ سن الرشد أي أن يدخل عامه الخامس والسبعين أن يسأل عن الكتب التي أرغب بالحصول من في عواصم الكتاب كالقاهرة، وبيروت وعمان والرباط وإن لم تجب، كنت أتلقي بعد أسبوعين كيساً من الإهداءات فيه عناوين كتب جديدة يعز عليك أن تتركها في مكتبتك دون أن تقرأها وتترحم على صديق لك لم تلده أمك...

ملف البيان مقتطفات من ذكرياته

من ذكريات سليمان الفهد .. على لسانه

كتب: عبد الحميد باشا *

قبل أيام من وفاته أجلس مع الراحل سليمان الفهد أستمع إليه بشغف وبأذان صاغية، فقد كلفني بجمع نتاجه الفكري والثقافي والاجتماعي منذ خط قلمه أول مقالة حتى «سوالف الخميس» وهو آخر كتاب سلمه بيده قبيل وفاته بأيام وهو مازال تحت الطبع ٢٠١٣/٦/١م.

وأنقل إليكم هنا ما جاء على لسانه في تسجيل كان سلمني إياه لتفريغه، حيث ملم كل أوراقه التي دفع بها إلي لترتيبها وتوثيقها ليتم أرشفة كل نتاجه الفكري حتى كدت أخال نفسي أعرف العم «أبو نواف» منذ ولادتي وأعرفه هو أيضا منذ صباه فقد مررت عليه وهو يكتب ملامر مرشد، حيث أن الاعتقاد السائد في ذلك الوقت أن الكتاب وخاصة كتاب المرشد - على حد تعبيره- هو أفضل من المدارس الحكومية، فهو يعلم الدين، والفقه، وقراءة القرآن، ومسك الدفتر على بعض من الانجليزية؛ وهذا كان اعتقاد الأهالي بأن هذا يكفي إذ لا داعي أن يتعلموا علوما يعتقدون أنها قد تخدش دين المرء .. كما كان هناك اتجاه مناهض للمدارس الحكومية وهذه النظرة كانت موجودة في فترة الأربعينيات، ولكن مع مرور الوقت وتجربة المدارس الحكومية اكتشفوا أن ما يشاع غير صحيح؛ وبدأ الأهالي بالتوجه إلى المدارس الحكومية الأمر الذي اضطر الكتاب على أن تغلق أبوابها بعد أن قامت بدور جيد في الحقيقة في مجال التعليم.

ويذكر العم «أبو نواف» أن المحطة المهمة جدا في تعلمه القراءة والكتابة عندما انتقل إلى مدرسة «صلاح الدين المتوسطة» في المرقاب، حيث ذكر «العبد الله» بأنه تم تأسيسه جيدا ككاتب إذ كانوا يدربونهم تدريباً عملياً بمعنى أن النشاط المدرسي ليس هامشياً إذ هو جزء من العملية التربوية، وكانت توجد صحافة الحائط التي تصدر أسبوعياً وكان أيضاً هناك صحيفة تطبع على الآلة الكاتبة تصدر شهرياً وكان العم «أبو نواف» يترأس تحريرها ويكتب افتتاحيتها.

* زميل في مجلة البيان من مصر مقيم في الكويت.

القصيرة، وكان موضوعها يتمحور حول القضية الفلسطينية؛ والصراع العربي الإسرائيلي، وضرورة «الثأر» من الصهاينة الذين سلبوا إخوتنا في فلسطين أرضهم، واضطروهم على هجرتها واستحواذهم على منازلهم وقراهم ومدنهم، وكان اسم القصة «موعد مع الثأر» وكانت ضمن القصص الفائزة.

وإبان دراسته في كلية الآداب جامعة عين شمس بمصر عام ١٩٦٢، فوجئ بقصته اليتيمة المذكورة آنفاً تذاع من إذاعة صوت العرب الشهيرة، وبصيغة تمثيلية إذاعية حيث أن هذه المبادرة أفرحته وأشعرته بأنه قاص وأديب سيكون له شأن في فضاء الدراما الإذاعية، والقصة والرواية على حد تعبيره.

وفي السنة الثانية من دراسته بثانوية الشويخ أعلنت «إدارة المعارف» كما كان اسمها آنذاك، عن دعوة إلى اختيار عشرة طلاب كويتيين، ترسلهم الإدارة للدراسة في «دار المعلمين» بدمشق (١٩٥٨-١٩٦١) إذ هي كانت محطته الثانية مع القلم ومع الصحافة.

وكان هو من ضمن هذه البعثة الكويتية وبعد تخرجهم من دار المعلمين، أرسلت إدارة المعارف عشرة طلاب آخرين.

وقد أصدروا آنذاك «مجلة صوت الكويت»، وكان هو رئيس تحريرها والكاتب الرئيسي فيها. وكانت مجلة دولية تطبع بالمطبعة الهاشمية بدمشق وساهم بكتابة «المانشطات

وهذه هي أول تجربة للعبد لله في الصحافة المدرسية، ولأنه كان متميزاً بشكل خاص في اللغة العربية وكل إليه رئاسة التحرير وصياغة الافتتاحية .. افتتاحية العدد، وكيف مُرن على كتابة المقالة .. مقالة الافتتاحية وكيف يبدأ في الصياغة، ويصف «العبد لله» مدى الصعوبة التي كانت تواجهه خاصة إذ كانت الافتتاحية تتناول قضايا تجريدية حيث كانوا يعيشون آنذاك عز المجد القومي العربي وكيف كان يلجأ للقراءة ولأساتذته ويتناقش مع مشرف صحيفة الحائط الأستاذ ندي الله طنطاوي والشيخ محمد أحمد فتوح حيث كانوا من خيرة الأساتذة للغة العربية والدين؛ وكان طيلة فترة الدراسة المتوسطة على صلة دائمة بالنشاط الصحفي المدرسي، ثم نجح وانتقل إلى ثانوية الشويخ إذ كان متميزاً في حصة الإنشاء والتعبير بدروس اللغة العربية وفي العام الدراسي الأول بالثانوية عام (١٩٥٧) أقام النادي الثقافي القومي، لسان حال القوميين العرب بالكويت، مسابقة للقصص القصيرة، في البلاد العربية كافة، ومنها الكويت طبعاً، حيث شجعه أستاذه «أحمد الحوفي» على دخول المسابقة والمشاركة فيها .تردد العبد لله في البداية، سيما أنه لم يكتب القصة من قبل هذه المسابقة، والمشرعة أبوابها لكل الأدباء العرب لكن معلمه «الحوفي»، حفزه وشجعه على المشاركة؛ وهكذا وجد العبد لله نفسه يكتب القصة

وسط البلد حيث شقة العم «بو نواف» والتي ما تزال موجودة حتى الآن وحين شرع «كريج» في إبداع سيناريو فيلم الرسالة» فوجئ العم «سليمان الفهد» به يقول له: بأنه يراه في دور «أبو سفيان»! واستمر على هذا الاختيار طوال كتابته لسيناريو الفيلم ويقول العبد لله بحسه الفكاهي وابتسامته الرائعة ولكني اكتفيت بهذا الترشيح وأشبع غروري دون أن أسعى إلى تنفيذه وهذا لحسن حظ الفنان الممثل الفذ والإنسان الجميل .. أنتوني كوين»!!.

لكن هذا الموقف لا يمنع من القول بأن هواية التمثيل ما برحت تسكنه، ومازال يمارسها مع أحفاده وحفيداته..

وأما الأمر الثاني الذي يستحق الذكر بشأن ذكرياته عن الفيلم إبان تصويره في مدينة «أغمات» والتي تبعد عن مدينة مراكش الحمراء بثلاثين كيلو متراً؛ وفي اليوم الأول من التصوير اصططحبه، بو طارق محمد السنعوسي إلى موقع التصوير، حيث مجسمات مكة المكرمة.. والكعبة المشرفة، وعرفه بو طارق على أنتوني كوين» و «إيرين باياس» وغيرهما من النجوم والممثلين العرب والأجانب الغربيين وكان المخرج «العقاد» قد رشح «كوين» في البداية لدور «أبو سفيان»، سيما أن الدور يتواصل حضوره طوال الفيلم لكن «أنتوني كوين» بعد أن اطلع وقرأ السيناريو فاجأ الجميع باختياره

والعناوين الرئيسية» أستاذ الخط العربي بدار المعلمين الخطاط السوري المشهور «حلمي حباب» وقد تعلم منه فنون رسم الخط العربي البهي وكان الخط العربي يحظى بعناية واهتمام بالغين، والشاهد أن إسهامه في تحرير هذه المجلة أعد منه صحفياً وكاتباً صحفياً، زد على ذلك هوايته وحبه الشديد للتمثيل المسرحي الذي مارسه ضمن النشاط المسرحي في مدرسة «صلاح الدين المتوسطة» وفي مسرح دار المعلمين بدمشق، فضلاً عن كتابته لمسرحية «مرد الكلب على القصاب» بمعاونة صديقه وأخيه د.يوسف عباس حين عملاً سوياً في مدرسة «الخليل بن أحمد» الصيفية لمحو الأمية وتعليم الكبار بعد تخرجهم من دار المعلمين والتحقا بسلك التعليم الابتدائي عام ١٩٦١م.

والجدير بالذكر أن العم سليمان الفهد أضاع على نفسه فرصة ذهبية في أن يكون نجماً سينمائياً عالمياً ينافس نجوم السينما مثل أنتوني كوين آنذاك، كيف؟ يقول العبد لله حين كان أخي وصديقي الفنان محمد السنعوسي يقوم بالإشراف على إعداد وتحضير فيلم «الرسالة» وكان اسمه في البداية «محمد رسول الله» كان يتردد آنذاك عليه في مصر، وتعرف وقتها على «مصطفى العقاد» مخرج الفيلم و «هاري كريج» كاتب السيناريو العالمي المشهور، وصار يلتقي بالمبدع «هاري كريج» وكانوا يتسكعون في أحياء مصر القديمة ومقاهي

رحم الله العم سليمان الفهد رحمة واسعة وعزائي لأهله وأبنائه، فقد كنت أزوره بين حين وآخر، وكلما دخلت عليه أجده في محرابه بين الكلمات، أجالسه، أستمع إليه، فسوالفه لا تنتهي حتى وإن لم تعد تنشر، فقد كان يحمل هموم العباد والأمة العربية، فقد كنت أرى وجهه تعلوه مسحة حزن عند ذكر حال الأمة وما وصلت إليه، فكنت أبادره بموقف قرأته له في مقالة أو بمصطلح غريب من مصطلحاته العجيبة الذي اشتهر بها في مقالاته فيبتسم ويسبح في فضاء الذكريات ينهل منها؛ مواقف، وسوالف، وهمسات، ووطن للكلمات، فكاتبنا نهر لا ينضب وسحر لا تنفك طلاسمه.

لهذا كان لازماً علي أن أنقل بأمانه عن هذا الصحافي الكبير وما قدمه من بذل وعطاء وفكر استمر على مدى أربعة عقود أثرى خلالها بمقالاته جل الصحف الكويتية في شتى المجالات أدبياً واجتماعياً وسياسياً، رحم الله العم سليمان الفهد رحمة واسعة.

لدور «حمزة» واعتذاره عن دور أبي سفيان، ويقول العم بو نواف أن اختيار «كوين» لدور «حمزة» يتناغم مع اختياره الفني المدهش لأدواره السينمائية الرائعة التي سبقت دور «حمزة» في فيلم الرسالة من هنا لا عجب أن يختاره السنوسي والعقاد لدور «عمر المختار»؛ الفيلم الثاني الذي أنتجته شركة الإنتاج السينمائي التي كان يرأس مجلس إدارتها «محمد السنوسي» والذي أخبره بأن «كوين» قد فاجأهم في اليوم الأول لتصوير فيلم «الرسالة» حيث تمنى على المخرج بأن يسبقه الممثل العربي «عبد الله غيث» في أداء دوره لـ «حمزة» لاعتقاده بأن «غيث» كعربي ومسلم قد يكون أقدر منه على معرفة روح شخصية، وصفاتها، ومناقبها وكل ما يحيل إليها. وهذا ما حدث. ولم يكتف «كوين» بهذا الطلب بأن يسبقه غيث في أداء دور «حمزة» في النسخة العربية من الفيلم. بل أنه صرح بتواضع المبدع العبقرى الجم: قائلاً: لتفزيون البي بي سي» لقد راق له كثيراً، أداء «غيث» لدور حمزة والذي تعلم منه الكثير.

ملف البيان

سوالف: يكتبها سليمان الفهد

العجيري

في العدد الأخير من مجلة الترويج السياحي قرأت مقالة ساخرة للفنان الساخر والفلكي المعروف الأستاذ «صالح العجيري» وهي منقولة عن مجلة «الفكاهة» والتي كان يصدرها في مطلع الخمسينات الأستاذ «عبد الله الحاتم». وكانت مقالات «العجيري» في الفكاهة طافحة بالسخرية التي تدفعك نحو القهقهة و«الكعكة».. وكانت المجلة سلوتنا حين يخيم علينا النكد. واليوم صار النكد و«ضيقة الخلق» القاعدة.. والحبور والسرور هما الاستثناء! ومن هنا يتمنى الواحد عودة مجلة الفكاهة.. وعودة قلم «أبي محمد» اللاذع الساخر.

وبالمناسبة أود أن أسأل «أبا محمد» عن سر «النحاسة» التي تراها من الطبيعة في الجمع والعطل والأعياد.. ففي الأيام العادية.. وطوال أيام الأسبوع يكون الطقس زينا لا «غبار» عليه وحين يطل علينا يوم الخميس يصير الجو «طورا» أو رطوبة قاتلة: هل هذه الظاهرة مجرد «نحاسة» من الطبيعة.. أم أنها دعوة قسرية للتربع داخل البيت بمعية الهندية والعيال؟

والظاهرة مستمرة من سنين طويلة.. وعلى مدار السنة ونلاحظ في الصيف والشتاء على السواء.. وحتى يأتينا تفسير معقول من «أبي محمد» لم لا تفكر وزارة «القهرباء» بتعريض الشوارع الرئيسية بالتكييف المركزي.. ولم لا.. ففي ألمانيا أيام الدورة الأولمبية كانت المدينة الرياضية في «ميونخ» مسقوفة بمكيف مركزي! يعني المسألة ليست بدعة.. بل هي متسقة مع توجهات الترويج السياحي.

والله أعلم.

• السياسة بتاريخ ١٩٧٩/٦/٢٣م

سليمان الفهد:

نسيت ليلة زفافي فتوجت إمبراطور النسيان *

- باسم الحداثة ارتكب الشاعر فعلة عجز دماغ الكمبيوتر عن تفسيرها.
- بعد غلاء الحمير السوفيتية.. العقبي لزيادة ثمن إنسان العالم الثالث!.

الرأي الآخر بالقلم الجاف!

حين علمت من الربيع القيمين على إدارة التحرير بأن علي كتابة «الرأي الآخر» لهذه الجمعة احتشدت لها بكل ما عندي من جدية وتجهم وورصان. وذلك أن متابعتي لهذه الصفحة تشي بأن علي الكاتب الذي سيتصدى لكتابة «الرأي الآخر» أن يكون عابسا مكشرا عن أنياب النكد! وكان الرأي لا يمكن دحرجته وصياغته على الورق إلا بحبر «جاف» ناشف خال من «البهارات» التي تمكن الكاتب من طرح أكثر القضايا جدية بلغة سهلة يفهمها القارئ العادي ولا تقلل من قيمة الكاتب وما يكتبه. ويتداعى إلى ذاكرتي في هذا السياق كتابات الأستاذ الدكتور «فؤاد زكريا» حيث تجده يتصدى لطرح وتحليل القضايا الحيوية الجادة بقلم مترع بحبر السخرية ومداد «السهل الممتنع» الذي لا يتعالى على القارئ العادي باللغة القاموسية الطافحة بالتعمر و «الأساتذة» الأكاديمية التي لا توصل رأيه ورؤيته إلا لحفنة من القراء وهبها المولى سبحانه القدرة على فهم وقراءة الطلاسم والأحاجي والألغاز والكلمات المتقاطعة! ومن هنا تجد الرأي الآخر للدكتور زكريا مقروءا ومفهوما من عامة القراء وخاصتهم، بمن فيهم أولئك الذين يخالفونه في الرأي!.

وقد تعمدت اختيار اسم الدكتور فؤاد زكريا، لأنه مفكر وأستاذ فلسفة اعتاد القراء من زملائه الأساتذة قراءة «المحاضرات» التي يلقونها من منبر الرأي الآخر كما لو أنهم في مدرج المحاضرات أو قاعة البحث!.

والكلام الذي ذكرته عن الدكتور «زكريا» ينسحب على أخينا في الله والقلم «المطازيز» الدكتور «أحمد الربيعي» لأنه هو الآخر أستاذ فلسفة ويكتب

* نقلاً عن جريدة القبس.

عن الذاكرة والتذكر وعوامل ودوافع النسيان وميكانيزماته! فالعبد لله الذي استحوذ لقب إمبراطور الأباطرة لإمبراطورية النسيان لا يعرف كيف عادت إليه ذاكرته أثناء الامتحانات وكيف يتسنى له حفظ ما يرغب فيه من محفوظات دون أن تقوضها سوسة النسيان!.

ولأنني إمبراطور النسيان لا أذكر متى اكتشفت علتي وأين ولماذا؟ والحمد لله على كل حال. وأود هنا دحرجة سؤال يقول: هل يكن انتقال وانتشار النسيان بالعدوى؟ وإذا شئت لي الإجابة من واقع التجربة الذاتية فسأقول لك باعتقاد «جازم» إن النسيان يسري بين مجموعة بشرية بالعدوى .. تماماً مثل الزكام وكافة الأمراض المعدية ولاسيما إذا كانت المجموعة ترتبط بعلاقات ود حميمة، وعوامل مشتركة واتفاق فكري أو وجداني أو اعتقادي الذي وسمته بالجزم مرده خبرتي الذاتية. ولا بأس علي إذا اتضح أنه كلام «خرطي» لا يعول عليه! لأن مثل هذه النتيجة السلبية واردة وتحدث لأحسن المقولات، لكن الأمر المؤكد عندي هو أن العبد لله إمبراطور النسيان في العالم! وهو يعتقد أنه مولود ينقصه عدة وقطع غيار الحفظ والتذكر!! أو أن ذاكرته مسروقة منها عدة التذكر! ورب متسائل يقول: لم لا تراجع الطبيب المختص ليعطيك دواء يحيي الذاكرة ويستأصل النسيان؟ لقد فعلتها والله! رحلت إلى العيادة وتفضل الطبيب بالتشخيص ووصف العلاج

«بالمقلوب» كلام عدل ينفذ إلى العقول والقلوب!

إن الكثيرين من الكتاب الدكاترة يكتبون للصحيفة اليومية بنفس اللغة التي يكتبون بها مبحثاً للخاصة. الأمر الذي يضيع على عامة القراء الاستفادة من علمهم ومعرفتهم.

ولعل «القبس» ذاتها قد أسهمت في حضور التجهم لهذه الصفحة حين اختارت لها اسم «الرأي الآخر» أقول ذلك لأن الكثيرين من اعتادوا طرح رأيهم بالحبر الجاف الذي لا يصلهم بعامة قراء الصحافة- اليومية.

وحرصاً من العبد لله على احترام تقاليد وطقوس هذه الصفحة الرصينة.. فإنه سيدبج كلامه بالقلم الجاف الجاد خشية أن يكون «رأيه الآخر» آخر رأي يكتبه في هذا المكان!.

إمبراطور النسيان

الذين يعرفون العبد لله عن كذب منذ الطفولة يعلمون عنه «موهبتة» في النسيان! فإذا كان ثمة ملوك ورؤساء وأباطرة يتربعون على عروش النسيان فإنه يعد نفسه- ولا فخر- إمبراطور الأباطرة الذي لا يضاهيه أحد في نسيانه البتة!.

والحق إن النفس البشرية لغز محير لم يقدر أحد على حله وكشفه. فكل معرفة بها تقضي إلى أسئلة محيرة. وحتى لا أروح بعيداً سأضرب المثل بنفسي! فحالتني مع النسيان تقوض كل المعارف التي خبرتها ودرستها

تطوى «القار» طياً. لكنه فعل مثلي
فلحق بي حتى كاد يصدمني لا
اضطرت إلى الخروج من القار
والتوقف لمعرفة أمر هذا السائق
الأحمق الذي بدا لي أنه لم يكبح
لشراء ثمن السيارة! لعلها عطية
من البابا أو الماما! المهم أنه وقف
بجواني ثم راح يصرخ بعصبية (وين
رايح يا عريس الغفلة!) وساعتها
«بس» تذكرت لم ارتديت ملابس
الزينة وتحملت بالعطر.. إلى آخر
عدة المعرس ليلة عرسه. ووجدتني
أزأر بقولة «يا للهول» على طريقة
الفنان «يوسف وهبي» رحمه الله.
نعم يا للهول كيف ينسى المرء ليلة
زواجه ويروح يتسكع بهدوء بال من
لا شغل له!

ألم اقل لكم أن العيد الله نصب
نفسه إمبراطور النسيان.. فهل
ترونها يستاهل ذلك؟!

امتحان الأسرة الواحدة

طول العقدين الماضيين كان مفهوم
الأسرة الواحدة يحصر على الإعلان
عن نفسه في كل مناسبة وحين ليكون
له في كل زفة وعرس قرص! فتراه
شعاراً يتمطى على نسيج اليفط
الاحتفالية! وتسمعه أغنية تلعلع
بها الإذاعة ويتغنى بها التلفزيون
ويرجعها تلاميذ المدارس نشيدة
يدرجونها في طابور الصباح! أو
أن تنصت وتصيح السمع لحديث
يطري مناقبه ويمدح صيغته ويتغزل
بمحاسنه ومزايه! ومن كثرة شيوع
وإشهار شعار الأسرة الواحدة عبر
كافة أدوات وأجهزة الاتصال أصبح

والدواء الذي أكد أنه «زين وناجع
وشافي بإذن واحد أحد». بعد
كم يوم هتف إلي الدكتور ليعرف
خبري. واحسبني لست بحاجة
إلى أن أخبرك بأني قلت له: لقد
نسيت تناول الدواء ولا أعرف أين
وضعتة! وكدت أقول له بأني نسيته
هو الآخر ولا أذكر لم ومتى وكيف
زرتة! لكنه أدرك وتوقع نسياني
فراح يؤنبني ويعاتبني غير مصدق
إنني «نسي» إلى هذه الدرجة. وظن
أن العيد الله يتناسى. وإلا كيف فاتة
أن يوكل إلى حرمة المصون مسألة
تذكيره ساعة تناول الدواء مثلما
تفعل مع العيال. ووجدتني أنفجر
ضاحكا حال سماعي له يذكر اسم
أم البنين! فتساءل مستغرباً: ما
الذي يضحكك؟ قلت لا شيء سوى
أنك ذكرتني بليلة زواجي من أم
البنين! قال: بعد أن طُفح كيله من
الاستغراب: هات ما عندك. قلت:
خذ عندك. ذات عشية راق للعيد
لله أن يتمشى بالسيارة مدة بسيطة
ومن ثم يروح إلى بغيته التي خرج
بشأنها من منزله.

وفي الطريق تذكر أنه خلق ذقنه
واغتسل وتبخّر وتعطر وتأبط
عباءة فخيمة تماماً مثل عريس ليلة
الزفاف! وبدون تخطيط وجد نفسه
يقود السيارة صوب الأحمدى لزيارة
صديق قديم. في مرآة السيارة
لاحظ أن سيارة أخرى تكاد تلتصق
به خشيت أن يكون سائقها «طينة»
والعياذ بالله فيسبب لنا حادثاً نحن
في غنى عنه، لذا ضغطت على
«دواسة» البنزين فطارت السيارة

حلو وطيب ونبيلا يطمح ويتمنى
الجميع حضوره وترجمته على
مستوى السلوك والفعل لكن واقع
الحال يقول بأن كلام الأغاني
تنفيه «موشحات» التقاضي في
المحاكم بسبب فتنة الحياة الدنيا
المعروف باسم المال! ولا حاجة بنا
في هذا السياق إلى إيراد الأمثلة
التي تؤكد صحة ما ذهبنا إليه من
مزاعم تشين شعار الأسرة الواحدة.
أقول لا حاجة لذلك أولا لأن المولى
سبحانه أمرنا بالستر.. وثانيا لأن
الأدلة يعرفها «أهل قرية بولم تعد
من الأسرار التي يسهل إخفاؤها
والتعقيم عليها». هلوسة الأحداث

يبدو لي أن العديد من الذين
ينسبون أنفسهم إلى الحداثة لا
يهتمون بالمتلقين ولا يحفلون بوصول
«إبداعهم» وتواصله مع القراء!
وكان الواحد منهم يكتب لنفسه!
ولذا تراه يفعل الغموض ويغرق
في حشر الطلاس والأحاجي
ويقحم الرموز الشفوية بافتعال
فج ممجوج ويستعير من إبداع «بره»
كلماته المتقاطعة وقاموسه النفسي
الفلسفي وصرعاته الفنية البعثية!
منذ شهور ورد إلي مجموعة شعرية
وأخرى قصصية، وأحلف بالله ثلاثا
بأن قراءتها فضلا عن فهمها تحتاج
إلى قدرات وحواس لا تتوفر في
إنسان عادي مثل العبد لله!

ولذا وحتى لا يزعج الأخوة الذين
تفضلوا بإهدائي نتائجهم أقول
بأن العيب في العبد لله! لأنه لا

المفهوم أشهر من نار على علم وأكثر
جماهيرية من كرة القدم! وهذه -
كما ترون - ظاهرة لا سابقة لها
ومزية لم يحظ بها أحد سواه فאלلهم
لك الحمد والشكر!

والسؤال الذي يدحرج نفسه بشدة
هو: أين كانت الأسرة الواحدة
إبان بلية «سوق المناخ» وويلاتها
الوخيمة؟! وهل استطاعت إثبات
حضورها وفعلها أم أن فرسان المناخ
ونجومه قد عروا سوء العلاقة بين
أصدقاء العمر بين الأخوة الأشقاء
ومع الآباء والأقارب؟! ولعل جواب
هذه يمكن قراءته في عيادات
وملفات الطب النفسي وغرف
العناية المركزة وداخل الزنازين
وعنابر السجن المركزي وفي قوائم
المنوعين من السفر والواقفة
وسط معابر الحدود الجوية والبرية
والبحرية! وقد رأينا - عبر محك
هذه البلية - هشاشة علاقة الأخوة
والأبوة والصداقة والقربة! حيث لم
يصمد شعار الأسرة الواحدة على
محك المصالح المادية الشخصية.
وفي مقدور أي واحد منا أن
يعرف قيمة هذا الشعار الطيب
ومدى حضوره على مستوى الفعل
والسلوك حين «يدأوم» في قصر
العدل. ولا أحسب أن القضايا التي
تنظر فيها المحاكم المختلفة لصالح
شعار الأسرة الواحدة! فأغلب
القضايا يا تدلل - للأسف على
هشاشة العلاقة بين أفراد الأسرة
الواحدة وأصدقاء العمر والشركاء
والأقارب ورفاق الصبا وزملاء
الدراسة! إن الأسرة الواحدة شعار

يعرف كيف يتذوق ويفهم القصص القصيرة على مضض! ولولا التتويه المسطر على الغلاف الذي يعرف بأن المصنف الأدبي يضم قصصا قصيرة لحسبت محتواه تمارين كلمات متقاطعة أو لعبة كراسي موسيقية لغوية أو خلطة عشوائية لعدة مضامين فيها مسك الدفتر وجمل صحيفة غير مفيدة وأسماء وعناوين مقلوبة ملتقطة من دفتر التليفونات!.

وحتى أقرب لك انطباعي أقول لك هب: إن واحدا قدم لك خلطة لغوية عجن فيها ربع صفحة من الإعلانات المبوبة مع ثلاث أسطر من صفحة الوفيات مضافا إليها نصف صفحة من الجريدة الرسمية مع «قرقيعان» أسماء وأفعال وعلامات تعجب واستفهام وخشية تقط! ثم تقوم برج هذا الخليط وتقليبه في الخلطة! وإنني على ثقة بأنك ستجد بجوارتك كوكيتيل «سمك لبن تمر هندي» وهو الكوكيتيل الذي وجدته في ديوان الشعر والمجموعة القصصية يطرح في الأسواق من خلال «فاترينة» الحداثة!.

قلت لنفسني: لا بد أن العيب في العبد لله! ربما لم أحتشد لهذا العمل بكل جوارحي! وقد أكون تعباً مرهقا لذا أخذت حماما منعشا ومارست بعض تمارين اليوغا والاسترخاء .. وهيات المناخ المناسب للتلقي وانكبت على الديوان محاولا قراءته مرة ثانية. لكن عاودتني حالة العجز ثانية. فذكرت الله سبحانه وتعوذت به من الشيطان الرجيم.. فخشيت أن يكون الديوان مصابا بعين جندلته ببخلة حسد! ولا شك أن البلية في العبد لله ذاته! كأن يكون معدل ذكائه تحت المتوسط أو تحت الصفر ويحتاج «فهامة عمنا» صلاح جاهين، رحمه الله والتي أبدعها على صفحات مجلة «صباح الخير» في الستينات حين كان يرسم فيها الكاريكاتير الاجتماعي اللاذع! وقد نقلت ورطتي مع «أدب الأحداث» إلى أحد الأخوة المختصين بالكمبيوتر عله يستخدم تقنية لفهم هذه الهلوسة!.

والمؤسف أن الكمبيوتر عجز عن تفسير فعلة «الشاعر» التي ارتكبتها باسم «الحداثة» الأمر الذي اضطرنا إلى القول بأن حضرة الكمبيوتر ما هو إلا «كم ثور» لا كمبيوتر! نقول ذلك مع الاحترام الشديد جدا... للثور طبعاً!.

وحين استعصى علي قراءة الكلمات المتقاطعة المعجونة بالطلاسم والأحاجي واللامنطق والعبث والشذوذ.. وما إلى ذلك أقول .. حين حدث ذلك أدركت أن ثمة خللا لا يمكنني من قراءة مضمون ديوان الشعر والاستمتاع به.

وحين استعصى علي قراءة الكلمات المتقاطعة المعجونة بالطلاسم والأحاجي واللامنطق والعبث والشذوذ.. وما إلى ذلك أقول .. حين حدث ذلك أدركت أن ثمة خللا لا يمكنني من قراءة مضمون ديوان الشعر والاستمتاع به.

ملف البيان

سوالف يكتبها سليمان الفهد *

عنده شهادة!

الليلة البارحة كنتن في دار صديق رن الهاتف وهرعت «الهندية» ترد عليه وجاءت تزف «البشارة» بأن ولد صاحبنا نال شهادة الثانوية العامة.. ابتسم السيد «المعزب» وغمزها وكل ما فيه يزغرد! وفي هذه الأيام في كل بيت عرس أو مأتم.. فالناجح يرفع «ايد» يغني ويرقص.. أما الراسب فله الله.. والدور الثاني! المهم سألت ابن صاحبنا الناجح عن التخصص الذي اختاره لدراسته الجامعية... رد - وببساطة شديدة اقتربت من البلاهة - والله لا أدري!

وهنا انبرى أبوه قائلاً: لقد اخترت له الطب.. فهو يستطيع - بعد أن يتخرج - التدرب في عباد الله المرضى بمستشفيات الحكومة. حين «يتعلم» نفتح له عيادة خاصة!! والمشكلة التي تواجه حملة الشهادة الثانوية هي اختيار التخصص... فالطالب من جهة قد يختار الأسهل، أو الكلية ذات الجاذبية والشهرة، أو تلك التي يجتمع فيها الربيع!..

والمهم أن اختيار العديد من الطلبة لا يتم عن دراية أو إحاطة بالعلم أو المجال الذي سيتخصص فيه.. كما أن اختياره قد لا يكون على قدراته.. وهنا تأتي أهمية وجود المستشار التربوي في المدارس الثانوية.. ذلك الإنسان القادر على توجيه الطالب للاختيار المناسب للقدرة، والإمكانية، والمزاج!.. ونحن نقول مبروك للناجحين.. وأساتذة الدروس الخصوصية يقولون مبروك للراسبين.. والسبب واضح ومفهوم!.

• عن السياسة بتاريخ ١٣/٦/١٩٧٩م.

تجليات التفكيكية في النقد العربي

بقلم: د. خلف الله بن علي *

١- التفكيكية: الأسس والمرجعيات

إذا كانت البنيوية قد راهنت على أهمية البنية ونظامها الشكلي المغلق، ومشتقاتها اللسانية من أنساق مجاثبة ونظام مركزي منضبط، والذي كان سببا في وصفها بالتجريد والانغلاق والاختزال والخروج عن مسار التاريخ، فإن ذلك كان مبررا قويا لقيام حركة معرفية في النقد على أنقاضها، تختلف عنها ولكنها تتقاطع معها أحيانا، وقد اصطلح على هذه الحركة بـ(ما بعد البنيوية) أو التفكيكية.

إن مصطلح التفكيك (Déconstruction) مظل في دلالة المباشرة، لكنه ثري في دلالاته الفكرية، فهو في المستوى الأول يدل على التهديم والتخريب، وهي دلالات تقترب عادة بالأشياء المادية الماثية، لكنه في مستواه الدلالي العميق يدل على تفكيك الخطاب والنظم الفكرية، وإعادة النظر إليها بحسب عناصرها، والاستغراق فيها وصولا إلى الإلمام بالبور الأساسية المضمورة فيها (١) وهذا ما يذهب إليه رائد هذا الاتجاه (جاك دريدا) حيث يرى أن التفكيك بناءٌ وهدمٌ في الوقت نفسه، فيقول: إن التفكيكية حركة بنائية وضدها في الآن نفسه، فنحن نفكك بناء أو حادثا مصطنعا لنبرز بنياته، أضلاعه، أو هيكله، ولكن نفك البنية التي لا تفسر شيئا، فهي ليست مركزا، ولا مبدأ، ولا قوة، فالتفكيك من حيث الماهية هو طريقة حصر البسيط، أو هو تحليل يذهب أبعد من القرار النقدي ومن التفكير النقدي، لذا فهو ليس سلبيا (٢).

كانت انطلاقا التفكيكية مع (جاك دريدا) في النقد الفرنسي خاصة عندما أصدر سنة ١٩٦٧ ثلاثة كتب (٣)، ولربما كان كتاب (في الكتابة) أشهر أعماله، والذي تناول فيه الطريقة التي يعطي فيها من يكتبون عن اللغة؛ ميزة الكلام على الكتابة، عكس الترتيب، وقد ألمح إلى ذلك في عنوان الكتاب، حيث تعني كلمة (Grammatologie) علم الكتابة، وتوجية نظرية اللغة لا نحو الكلام بل نحو الكتابة، والعالمان الرئيسيان اللذان يتحدث

* أستاذ محاضر بقسم اللغة العربية وآدابها المركز الجامعي تيسمسيلت- الجزائر

العصر الحديث، فإذا كانت المناهج النقدية المعاصرة تطمح إلى تقديم براهين ونظريات متماسكة لحل الإشكال في عملية وصف الخطاب أو الاقتراب إلى مبناه، فإن التفكيك يبذر الشك في مثل هذه البراهين، ويقوّض أركانها، ويرسي على النقيض من ذلك دعائم الشك في كل شيء، فليس ثمة يقين، ويكمن هدفه الأساس في تصديق بنية الخطاب -مهما كان جنسه ونوعه- وتخصّص ما تخفيه تلك البنية من شبكة دلالية، فهو -في هذه الحالة- ثورة على الوصفية البنيوية، وهو يذهب إلى أن لا ضابط قبل التفكيك ولا ضابط في ظله، وهو رحلة شاقة، بل مغامرة محفوفة بالمخاطر، ولا يتوفر لها أدنى عامل من عوامل الأمان في أودية الدلالة وتشعباتها، دون معرفة، دون دليل، دون ضوابط واضحة، وكشوفاته ذاتية فردية لا غيرية جماعية، حلقة الدلالة وتعويم المدلول المقترن بنمط ما من القراءة؛ أي استحضار المغيب، وهذا يقود إلى تخصيب مستمر للمدلول بحسب تعدد قراءات الدال، وبذا فإن تنازع القراءات فيما بينها للخطاب تفضي إلى متوالية لا نهائية من المدلولات، لا يمكن لأحدها أن يستأثر بالاهتمام الكلي دون الآخر، فلا ضوابط رياضية توقف هدير المدلولات التي تستفز بها القراءات، فتبدأ بالتشكل كالأجنحة، مكونة بؤراً دلالية، وحقولا شاسعة لا يمكن تثبيت حدودها (٧).

عنهما هذا الكتاب هما (فارديناند دي سوسير) مؤسس علم اللغويات الحديث، (وجان جاك روسو) (٤) ، وفي هذا الكتاب حاول تقويض أركان الفكر الغربي من أفلاطون وأرسطو إلى (هيدجر وليفي سترأوس ودي سوسير)، متهما هذا الفكر بالتمركز المنطقي، الذي يركز على المدلول حتى تتحسر الهوة بين الدال والمدلول، والمفهوم بالمرجع، وبذلك زعزعة للتمركز المنطقي (Egocentrisme)، بل إلغاء مفهوم الدال باعتباره مفهوما ميتافيزيقيا، ودعا إلى بديل أسماه (علم النحوية) ويأخذ مكان للسيميولوجيا التي بشر بها (دي سوسير)، وصرح دريدا بهذا في هذا الكتاب قائلا: «سأدعوه بعلم النحوية... ولأن هذا العلم لم يوجد بعد، فإنه لم يمكن لأحد أن يقول ماذا سيكون هذا العلم؟ لكنه علم يملك الحق في أن يكون ومكانه معد سلفا، والألسنية ليست إلا جزءا من ذلك العلم العام» (٥).

وعلى العموم تقوم التفكيكية على أساس التقويض والهدم للفكر القديم، والقراءة النقدية المزدوجة، وتسعى إلى تفكيك البنية وتحويل الثابت وتثبيت المتحول، وإحاقه ببيئات أخرى مضادة أو غريبة، وفق مبدأ وحدة الاختلاف (الهيكلية)، وفي هذا السياق يذهب (دريدا) إلى الاعتقاد بأن مقصدية النص لا يمكنها أن تتحقق إلا في حيز المحو والاختلاف والحضور والغياب (٦). والتفكيك يمثل مرحلة من مراحل جدل المنهجيات، وصراعها في

تقوم التفكيرية على أسس ومقولات كبرى يمكن حصرها فيما يلي:

١-١- الأثر

وهو التشكيل الناتج عن الكتابة، ويتم ذلك عندما تتصدر الإشارة الجملة، وتبرز القيمة الشاعرية للنص، ويقوم النص بتصدر الظاهرة اللغوية، فتتحول الكتابة لتصبح هي القيمة الأولى، متجاوزة حالتها القديمة والتي كان ينظر إليها بأنها حدث ثانوي يأتي بعد النطق في الأهمية، وليس له وظيفة إلا أن يدل على النطق ويحيل إليه، فالكتابة بمفهوم التفكيرية تتجاوز هذه الحالة لتلغي النطق، لتحل محله، وبذلك تسبق حتى اللغة، والكتابة ليست وعاء لشحن وحدات معدة سلفاً، إنما هي صيغة لإنتاج هذه الوحدات وابتكارها، وبذا يكون لدينا نوعان من الكتابة -كما يقترح (دريدا)- الأولى كتابة تتركز على (التمركز المنطقي) وهي التي تسمى الكلمة (كأداة صوتية/ أبجدية خطية)، وهدفها توصيل كلمة منطوقة، وثانيتها هي الكتابة المعتمدة على (النحوية) أو كتابة ما بعد النحوية، وهي ما يؤسس العملية الأولية التي تنتج اللغة (٨). وعليه فالكتابة هنا تقف ضد النطق، وتمثل عدمية الصوت، وليس للكينونة عندئذ إلا أن تتولد من الكتابة، وهي حالة للولوج إلى لغة الاختلاف والأنثاق من الصمت، ومن هنا جاء (دريدا) ليقدم الأثر كبديل لإشارة (سوسير)، وهو

يطرحه كلغز غير قابل للتجسيم، ولكنه ينبثق من قلب النص كقوة تتشكل بها الكتابة، ويصير الأثر وحدة نظرية في فكرة (النحوية) ترتكز الفكرة -بل طاقتها- عليه، ومن خلاله تنتعش الكتابة، وإن كان الأثر سحراً لا يدرك بحس، ولكنه يتحرك في أعماق أعماق النص، متسرباً من داخل مغاوره، ليشعل طاقاته بالفعاليات الملتهبة، مؤثراً بذلك على كل ما حوله دون أن يستطيع يد مسه، والأثر مسؤول عن كل انفعال يصدر عن الجزئيات الدنيا للإشارة، مثلما أنه حاصل الناتج الذي تحدثه وظائف العلاقات (كم) في النظر البنيوي، وما الكتابة إلا وجه واحد من تجليات الأثر، وليست هي الأثر نفسه، فالأثر الخالص لا وجود له، كما يقول (دريدا)، وهدف التحليل التشرحي هو يصيد الأثر في الكتابة ومن خلالها، ومعها، وتأتي (النحوية) كعلم جديد للكتابة لتفرض إنزال الكتابة إلى وصف ثانوي مستبعدة من اللغة المنطوقة، فهي لا تخضع الكتابة للمخاطبة، وإنما تفحصها وتحللها قبل الخطاب وفيه، أي في النصوص (٩).

ويدخل النص مع الأثر في حركة محورية دائرية تبدأ بالأثر متجهة إلى النص، ثم تعود إلى الأثر، فالنص لا يكتب إلا من أجل الأثر، إذ لا أحد يكتب شعراً لينقل إلينا أقوال الصحف، وإنما يكتب شعراً طلباً لإحداث (أثر)، فالأثر إذاً سابق على النص لأنه مطلب له، فإذا ما جاء النص وتلبس بالأثر صار تلمس

مرتكزات التفكيكية، لأنَّ تقصّي الدلالات اللغوية لمقولة الاختلاف يكشف عن جزء من عدم استقرار التفكيك على ما هو يقيني، ودعوته للدخول في قبضة الاحتمالات المتعددة.

وعليه فإنَّ تفاعل الاختلافات يستتبع تراكيب وإحالات تمنع من وجود عنصر بسيط في أي لحظة من اللحظات، أو أي شكل من الأشكال، يكون حاضرا بذاته ولا يحيل إلا إلى نفسه وسواء في الخطاب المكتوب أم في الخطاب المحكي؛ فإنه ليس ثمة من عنصر يمكنه أن يكون رمزاً دون الاتصال بعنصر آخر، هو أيضا ليس حاضرا ببساطة، وهذا معناه أن كل عنصر (فونيم أو غرافيم) يتشكل -بالإشارة إلى ما فيه من أثر- من عناصر أخرى من السلسلة أو النظام. إنَّ الأحداث الدالة تعتمد على الاختلاف، ولكن هذه الاختلافات هي نفسها نتاج أحداث، وعندما يركز المرء على الاختلافات؛ فإنه يدرك اعتمادها على أحداث سابقة (١١).

يعرّف (دي سوسير) اللغة بأنها نظام من الرموز، والأصوات عنده لا تعد لغة إلا إذا نقلت إلى أفكار أو عبرت عنها، ولذا فالمسألة الجوهرية عنده هي طبيعة الرمز اللغوي، ما الذي يعطي الرمز أهميته؟ يقول (سوسير) إنَّ الرموز تعسفية العرف، وإنَّ الرمز لا تحدده صفة جوهرية فيه، بل الاختلافات التي تميزه عن سواء من الرموز/ فاللغة لا يوجد فيها صفات قائمة بذاتها،

هذا الأثر هدفا للقارئ وللناقد، وبذا يأتي الأثر بعد النص ومن خلاله ومن قبله، وتتداخل العلاقة بين النص والأثر لتعكس بسببها معادلة (السبب/ النتيجة)، ولهذا فإنَّ التشرحيّة تأخذ بقلب مفهوم السببية كما فعل (نيتشه)، حيث وصّف العلاقة بين السبب والنتيجة بأنها علاقة مجازية أو بلاغية، ويمثل لها بمثال إنسان يحسّ بوخز في صدره، ممّا يجعله يبحث عن السبب، فيجد دبوسا في قميصه، وسيقول عندئذ: إنَّ الدبوس سبب للوخز، أي دبوس= وخز، لكن الحال غير ذلك، فالوخز سابق على الدبوس، لأنَّ الرجل حسّ بالوخز أولا، وهذا دفعه للبحث فوجد دبوسا، فالرجل إذا تخيل السبب بعد النتيجة، وليس قبلها، وهذا يجعل المعادلة كالتالي: وخز= الدبوس، وبهذا تكون تجربة الألم دافعا للبحث عن السبب، وهذه مداخلة متشابكة تشبهها مداخلة النص والأثر، مثلما أنها تشمل العملية الأدبية من حيث أن القراءة سبب للكتابة، فلولا وجود قراء لم يكتب الكاتب نصّه، حتى وإن حجه عن الناس، لأنَّ لحظة الكتابة هي لحظة توجه نحو قارئ، والكاتب نفسه يتلقى ما أبدعه كقارئ أول له... والكتابة في مقابل هذا هي سبب للقراءة، فلولا وجود ما يقرأ ما أمكننا إحداث ذلك الفعل، وتدخل بذلك القراءة والكتابة في معادلة (نيتشه) (١٠).

١-٢- الاختلاف

يعتبر مفهوم الاختلاف من أهم

(دريدا) الثنائيات التي أرستها الفلسفة الغربية من أفلاطون إلى سوسير، فالمعاني عنده تتحقق، من خلال الاختلاف المتواصل في عملية الكتابة والقراءة، وتبدأ مستويات الحضور والغياب بالجدل ضمن أفق الاختلاف، بحيث يصبح الاختلاف هدفاً أكبر ممّا هو أصل في ذاته، وبهذا يبدو الاختلاف عند (دريدا) لا يرجع إلى التاريخ ولا إلى البنية، بل يوجد في اللغة، ليكون أول الشروط لظهور المعنى. إن التشدد في التركيز على أهمية الاختلاف في بنية الكلام والكتابة قاد (دريدا) إلى تحطيم المركز الفكري لثنائيات كثيرة مثل: (الروح/ الجسد)، (الشكل/ المعنى)، (الاستعاري/ الواقعي)، (الإيجابي/ السلبي)، (المتعالي/ التجريبي)، (الأعلى/ الأسفل)، (الخير/ الشر) وذلك بقلب التصور الذهني الذي أرسته الفلسفة الغربية، وأحل بدل ذلك مفاهيم ومقولات مثل (الاختلاف) والذي يحتمل المغايرة أو التأجيل، و(الفارماكون) التي تعني السم والدواء معاً، و(الهامش) التي تتداخل أو تحيل إلى علامة (١٥).

١-٣- موت المؤلف/ ميلاد القارئ

ظهرت فكرة موت المؤلف مع البنيويين، وهي فكرة مرتبطة أساساً برفض التاريخية، والإقرار بأن النص نسيج محبوبك من نصوص، شذرات لغوية معروفة وغير معروفة النسب قدّمت إليه من أقاصي الثقافة، وبالتالي فهو ساحة لصراع الذوات والرؤى المتنوعة، فليس

بل اختلافات فقط (١٢)، في حين يعني الاختلاف عند (جاك دريدا) الإزاحة التي تصبح بواسطتها اللغة أو الشفرة أو أي نظام مرجعي عام ذي ميزة تاريخية عبارة عن بنية من الاختلافات، فليس هناك حضور مادي للعلامة، هناك لعبة الاختلاف فقط، فالاختلاف ينتهك ويجتاح العلامة محولاً عملياتها أثراً أو شيئاً، وليس حضوراً ذاتياً لها (١٣).

وكون اللغة سلسلة غير متناهية من المفردات والتي لا معنى لها بمعزل عن السياق، فإن الكلمات تتميز باختلاف كل منها عن الكلمات الأخرى، بيد أن هذا يؤدي إلى نتيجة مهمة وجوهرية في الإدعاء التفكيكي، الذي يستमित من أجل المغيب في اللغة، فطبقاً لهذا يكون كل معنى مؤجلاً بشكل لا نهائي، فكل كلمة في اللغة تقودنا إلى أخرى في النظام الدلالي، دون التمكن من الوقوف النهائي على معنى محدد، وانطلاقاً من هذا توصل (دريدا) إلى الحد من هيمنة فكرة الحضور، فهو يرى أن المتلقي الذي يبحث عن مدلول واحد، يكون واقفاً تحت سيطرة فكرة الحضور، ولذا فإنه يريد للخطاب والخطاب الأدبي بخاصة، أن يكون تياراً غير متناه من الدلالات، وبواسطة الكلمات فقط يمكن التأشير إلى كلمة دون أخرى، دون التقيّد بمعنى محدد، ويقود هذا إلى تولد المعاني، لا بسبب من تقرير الدلالات لها، بل من اختلافاتها مع المعاني الأخرى (١٤).

ومن خلال مقولة الاختلاف يقوِّض

على النصّ فعلا محدود المشروعية، قليل الجدوى، فتحوّل بذلك الكتابة إلى ذلك الكون الحياديّ التي تضع كل هوية لديه، لأنّ نسبة النصّ إلى مؤلّف معناها إيقاف النصّ وحصره، وإعطائه مدلولاً نهائياً، إنها إغلاق الكتابة (١٨)، وبهذا الإعلان عن موت المؤلّف بشر بارث بميلاد القارئ وعصر القراءة، حيث يتحوّل القارئ إلى منتج للنصّ بعدما كان متفرّجاً عليه ومستهلكاً له (١٩).

١-٤- قتل أحادية الدلالة والدعوة إلى تشتيت المعنى

التفكيكية تسعى إلى قتل القراءة الأحادية، والدعوة إلى التعددية القرائية، فقد كان (دريدا) يريد تأسيس ممارسة تتحدى تلك النصوص التي تبدو وكأنّها مرتبطة بمدلول محدد ونهائيّ وصريح، إنّ دريدا لا يريد تحدي معنى النصّ فحسب، بل يطمح إلى تحدي ميتافيزيقا الحضور، الوثيقة النصية بمفهوم التأويل القائم على وجود مدلول نهائيّ (٢٠). ومن جهة ثانية يقدم لنا (كريس بالديك) القراءة التفكيكية على أنّها منهج يتبين بواسطته أنّ معاني النصّ في وسعها مقاومة الاستيعاب النهائيّ ضمن الإطار التأويلي، ويقوم محذراً من طموح النقد إلى مراقبة النصوص، وفق اعتقاد النقد المغرور بقوّته عموماً، ثمّ يختزل لنا -بعد ذلك- مرجعيّات القراءة التفكيكية في جملة مبادئ يمكن أن تنحصر في هذه المعادلة: التفكيكية = اعتباريّة العلامة

لنصّ بالمعنى المجازيّ مؤلّف واحد، وإنما مؤلّفون كثر، يخترقون الذات الكتابية لحظة انبناء الكتابة، ومن ثمّ فالنصّ لقاء لما سبقه من النصوص، روح منتجة لا تظهر إلا من خلال الرؤية العامة المنبثقة من بنية، التي اشترك عدد غير قليل من المؤلّفين في نسج خيوطها، وقد تفتن نزار قباني إلى تلك البؤرة المشتركة التي يستقي منها حين يصرّح بأنّه شعر بعشرة آلاف شاعر يكتبون معه القصيدة من طرفة والحطيئة وأبي تمام وشوقي (١٦).

والتفكيكية امتداد للبنويّة في هذه القضية؛ إذ ترفع هي الأخرى من شأن القراءة، بأن تجعل السلطة الحقيقية للقارئ لا للمؤلّف، ويمكن القول إنّ التفكيكية قد أعلنت موت المؤلّف بصورة رسمية بعد إشاعات البنيويين والنقاد الجدد بذلك (١٧)، وكانت البداية مع (رولان بارث) سنة ١٩٦٨ عندما أعلن عن نظريته الجديدة؛ وهي موت المؤلّف، الذي حظي -المؤلّف- بمكانة هامة في الفكر النقدي التقليديّ، فحوّل (بارث) المؤلّف إلى مجرد ضيف على نصّه بمجرد فراغه من فعل الكتابة، لأنّه ليس أكثر من ناسخ ينهل من مخزون معجميّ موروث، ويتحرّك في فضاء ثقافيّ مشاع، تحكمه لغة سابقة على وجوده أصيلاً -كما أسلفنا الذكر- وما دامت اللغة هي النصّ (هي التي تتكلّم وليس المؤلّف)، وما دامت اللغة ليست حكراً على شخص ما، ولا ملكاً لأحد، فإنّ ذلك يجعل تسلط المؤلّف

الكلام (الصوت) تتجسّد عبر نظام مادي من العلامات، بينها يقتصر الكلام على الصوت، إنها -كما هو معروف- لا تفترض حضوراً مباشراً للمتكلّم، فالعلامات المكتوبة أو المنقوشة على الورق تختلف عن الأصوات المشكلة في الهواء أثناء التكلّم، لأن الأخيرة تختفي بانتهاء الحديث ولا تمتلك خاصيّة البقاء إذا لم تسجّل، وكل هذا من خصائص الكتابة (٢٢).

تأسّيساً على ما سبق فإنّ الكتابة تخالف المنطوق والصوت، لأن المدلول الجوهرى ينبثق من الكتابة في صمتها، لا من الكلمة المنطوقة، فالكتابة بهذا المفهوم ترتكز على الكتابة باقتلاع مفاهيم الكلام والصوت، وتدعو إلى قتل الكلام، باعتبار أن موت الكلام هو أفق اللغة وأصلها (٢٣)، فماذا بقي لنا من حضارات الأمم الغابرة، الكلام أم الكتابة؟

ومفهوم (الغراماتولوجيا) من منظور (دريدا) ما هو إلا دعوة لإعادة النظر الجديّة في دور الكتابة، لا بوصفها غطاءً للكلام المنطوق؛ وإنما بوصفها كيانه ذات خصوصيّة وتمييز. إن (الغراماتولوجيا) التي يدعو إليها (دريدا) لا تعيّر إنتاج واقع خارج نفسها، كما أنها لا تختزله، وهنا يطرح سؤال علينا نفسه هو: ما سبب وجدوى تمسك (دريدا) بالكتابة إلى هذا الحد؟ والإجابة هي:

- إن الكتابة بوصفها علامة مكتوبة يمكن أن تتكرّر رغم غياب سياقها.

اللغويّة (سوسير) + شيء من الشك الفلسفي (نتشه وهيدغر) + آلية القراءة الفاحصة وأفكار الالتباس والتورية (النقد الجديد) + أولويّة اللغة على الدلالة (مدرسة بال).

لقد اقترح (جاك دريدا) قراءة النصّ بما هو إنتاج لمعان غير قابلة للتّجمع (Non-Totalisable) وفقاً لهذا التّصور فإنّ العلامة اللغويّة تغدو موضع تشويش (Confusion) دائم بين المعنى المرجعي (Référentiel) والمعنى المجازي (Figure)، إن القارئ لا يستطيع السيطرة على النصّ، لأنّ هذا النصّ -ببساطة- لا يسمح له بذلك (٢١).

١-٥- الكتابة

ابتدع (دريدا) مصطلح علم الكتابة أو ما يعرف بـ (الغراماتولوجيا) في مواجهة ما يسمّيه هو ميتافيزيقا الحضور؛ والتي سيطرت على أنظمة الفلسفة الغربيّة، والتي تكوّنت بفعل التّمرّكز حول العقل، المستند في حقيقته إلى التّمرّكز حول الصوت، أي العناية بالكلام على حساب الكتابة، ويقلب (دريدا) التّدرج التقليديّ فتسبق الكتابة الكلام.

(وتدوروف) قبل (دريدا) يعتقد أنّ للكتابة معنيين؛ فهي حسب المعنى الضيق لكلمة كتابة تعني (النظام المنقوش للغة المدوّنة)، أمّا في معناها العامّ فهي كل نظام دلاليّ مرئيّ، أمّا (جونثان كلر) فيرى أنّ الكتابة تقدّم اللغة بوصفها سلسلة من العلامات المرئية التي تعمل في غياب المتكلّم، فهي على نقیض

- إنها قادرة على أن تحطم سياقها الحقيقي، وتقرأ ضمن أنظمة سياقات جديدة بوصفها علامات في خطابات أخرى.

- تكون فضاء للمعنى بوجهين: الأول: قابليتها الانتقال إلى سلسلة جديدة من العلامات، والثاني: قدرتها على الانتقال من مرجع حاصر إلى آخر، وهذه سمات خاصة بالكتابة لا يمكن للكلام أن يمتلكها (٢٤).

لا شك في أن الأثر ينتج عن الكتابة، ويتم عندما تصدر الإشارة الجملة، وتبرز القيمة الشاعرية للنص، ويقوم النص بتصدر الظاهرة اللغوية، فتتحول الكتابة لتصبح هي القيمة الأولى هنا، وتتجاوز حالتها القديمة من كونها حدثاً ثانوياً يأتي بعد النطق وليس له من وظيفة إلا أن يدل على النطق ويحيل إليه، إن الكتابة تتجاوز هذه الحالة لتلغي النطق، وتحل محله، وبذلك تسبق حتى اللغة، وتكون اللغة توالداً ينتج عن النص، وبذلك تدخل الكتابة في محاورة مع اللغة، فتظهر سابقة على اللغة ومتجاوزة لها، ومن ثم فهي تستوعب اللغة، فتأتي كخليفة لها بدلاً من كونها إفصاحاً ثانوياً متأخراً، والكتابة بهذا المعنى ليست وعاء لشحن وحدات معدة سلفاً، وإنما هي صيغة لإنتاج هذه الوحدات، وابتكارها، وبذلك يكون لدينا نوعان من الكتابة - كما يقترح (دريدا) - واحدة تتكى على التمرکز المنطقي، وهي التي تسمى الكلمة كأداة صوتية، وهدفها توصيل الكلمة المنطوقة، وثانية وهي الكتابة

المعتمدة على (النحوية) أو الكتابة ما بعد البنيوية، وهي ما يؤسس العملية الأولية التي تنتج اللغة (٢٥).

ومن منظور القراءة التفكيكية أن الخطاب ينتج باستمرار، ولا يتوقف بموت كاتبه، ولهذا يؤكد (دريدا) على الكتابة بدلاً من الكلام، لكونها تتطوى على ضرورة البقاء بغياب المنتج الأول، في حين يتعذر ذلك بالنسبة للكلام، إلا في نطاق محدود جداً، ظهر حديثاً بفضل شرائط التسجيل الصوتي (٢٦).

خلاصة الكلام أن دريدا جعل كتابه (De la Grammatologie) وقفاً على ترسيخ هذا المفهوم واجتثاث مفاهيم الكلام والصوت، فقد دعا إلى كتابة خالصة تقتل الكلام وتقوم على أنقاضه، من حيث إن موت الكلام هو أفق اللغة وأصلها، كما امتدح في هذا الكتاب لغة الرياضيات لأنها عالمية، ولا صلة لها بماهية الكلام، إلا أن مفهوم الكتابة في ضوء التصور التفكيكي يتجاوز الدلالة التدوينية إلى مفهوم أوسع، يقوم على أن النص المكتوب نص مفتوح متغير، ومتجدد باستمرار، وفي وسع القارئ أن يعيد كتابته بصورة تأويلية متغيرة، مع كل قراءة (٢٧).

١-٦- القراءة

أعلنت التفكيكية كثيراً من شأن القراءة، بتحويل القيادة من سلطة المؤلف (في العهد السياقي) وسلطة المؤلف (في العهد السيميائي) إلى سلطة القارئ؛ لأن النص يتكون من

بسذاجة سوسيولوجية النصّ أو دراسته السيكلوجية أو السياسية أو سيرة المؤلف، أعتقد أن هناك بين خارج النصّ وداخله توزيعاً آخر للمجال أو الحيز، وأعتقد أنه سواء في القراءة الباطنية أم في القراءة التفسيرية للنصّ من خلال مسيرة الكاتب أو تاريخ الحقبة، يظل هناك شيء ما ناقصاً دائماً» (٢٩).

١-٧- التناص

تري التّفكيكية أنه لا وجود لنصّ أول، بل النصّ هو جملة من النصوص السابقة، أو فضاء لنصوص متعدّدة، بمعنى أنه لا يوجد نصّ مستقل بذاته استقلالاً تاماً، بل هو استنساخ لغيره، مادام يتحرّك في معطى لغوي موروث وسابق لوجوده أصلاً، كما أنه يشتغل في مناخ ثقافي ومعرفي مهيمن مسبقاً، وكل كتابة - مهما كانت - هي تأسيس على أنقاض كتابة أخرى بشكل أو بآخر، أو هي بمختصر العبارة خلاصة لكتابات أخرى سابقة لها.

وبفعل هذا التداخل ينتج ما تسمّيه (جوليا كريستيفا) (الفضاء النصّي المتعدّد)، وكل نصّ داخل هذا التداخل النصّي يكون مجموعة فرعية من مجموعة أكبر هي فضاء النصوص المطبّقة في محيطنا الثقافي. وضمن مفهوم التناص تبرز بعض مصطلحات التّفكيكية كالتكرارية التي تلغي الأسوار الحدودية بين النصوص وتجعل كل نصّ مقابلاً لاسترجاع نصّ آخر وتكراره، والأثر (Trace)

كتابات متعدّدة تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار مع بعضها البعض، تتحاكى وتتعارض، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدّد، وليست هذه النقطة هي المؤلف، وإنما هي القارئ؛ القارئ هو الفضاء الذي ترسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة دون أن يضيع أيّ منها أو يلحقه التلف. لقد أصبحنا نعلم أن الكتابة لا يمكن أن تتفتح على المستقبل إلا بقلب الأسطورة التي تدعّمها، فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف، وقد كان هذا الاعتقاد إرهاباً بظهور دراسات جديدة تنضوي تحت لواء ما أصبح يسمّى بـ (نظرية القراءة)، والتي تنقضي موضوع القراءة ومستوياتها وأنواع القراءة (٢٨).

(دريدا) يحدّد أفق القراءة بقوله: «أعتقد أنه من غير الممكن الانحباس داخل النصّ الأدبي، إن المحايثة أو الباطنية الأدبية المحضة تقوم في نظري بالاحتماء داخل الحدود المقامة تاريخياً، والتي نفترض مجموعاً كاملاً من العقود التاريخية المتعلقة بتأطير النصّ وتحديد وحدته ومتمه وضمائنه القانونية، وما إلى ذلك من تحديات اجتماعية/ فضائية، يجب بالطبع - على الأقل - وبصورة مؤقتة أن تتحرّك داخل هذه الحدود لدفع القراءة المحايثة إلى أبعد ما يمكن، ولكنها لا تستطيع في رأيي أن تكون راديكالية تماماً، هذا شيء نابع من بنية النصّ نفسه، إنما لا نستطيع أن نبقي داخل النصّ، لكن هذا لا يعني أنه علينا أن نمارس

المخزون الثقافي في ذاكرتهم كأفراد اللاوعي الجمعي لمجتمعاتهم (٣١).

٢- التفكيكية في النقد العربي

١-٢- عبد الله محمد الغدامي

وكغيرها من المناهج الألسنية انتقلت التفكيكية إلى الخطاب النقدي العربي متأخرة نسبياً، وإذا تجاوزنا الإشكال المصطلحي الذي أثاره تعريب التفكيكية (٣٢)، وجدنا إجماع الدارسين على أن أول دراسة في هذا المجال تعود إلى سنة ١٩٨٥ (٣٣) وهو تاريخ صدور كتاب (عبد الله محمد الغدامي)، (السعودية)، (الخطيئة والتكفير)، والذي تناول في قسمه الأول المناهج النقدية الألسنية (البنوية/ السيميائية/ التفكيكية) واتبعها بدراسة حول (رولان بارت) وسمها بـ (فارس النص) تناول فيه طائفة من كتبه (٣٤) بالتحليل والتعريف، ثم تناول في آخر هذا الفصل نظرية القراءة وتفسير الشعر بالشعر، وفي المقابل خصص قسمه الثاني لفلسفة النموذج محلاً - بعد فرش نظري حول إشكالية النقدية والأخلاق والنموذج الدلالي - مجموعة من أشعار حمزة شحاتة (٣٥)، وهو في الحقيقة كتاب مهم جداً في مجال الدراسة الألسنية بصفة عامة، وما يميز هذه الدراسة أنها تجمع بين التطبيق والتظير.

أردف ذلك سنة ١٩٨٧ بكتاب آخر في نفس المجال وسمه بـ (تشریح النص) (٣٦)، والذي تناول فيه هو الآخر قضايا مهمة ومتميزة تخص النقد

والذي يعني المرجعية النصية للنص الجديد، حيث إنه وإذا كانت الكتابة تنويعاً على رجوع صدق منبعث من مصادر صوتية متداخلة، فإن الأثر هو عين هذه الأصوات، وإذا كانت كل كتابة تتكئ على أثر قرائي سابق، فإن التفكيكية تنفي وجود (أثر أصل)، فالأثر عند (جاك دريدا) هو بيمثابة (أصل الأصل). ومعنى ذلك أن اقتفاء الكتابة لأثر سابقاتها ينبغي أن يكون اقتفاءً أصيلاً يهب الذات الكاتبة كينونتها، ويحقق لها تميزها واختلافها. والاختلاف (Différence) إذن هو الأثر الخالص (Trace pure) وهو تشكيل الشكل (Formation de la forme) ((٣٠).

إن فكرة التناص كجزء من النظرية التفكيكية تكشف لنا (السياق) على أنه ذو طبيعة اعتباطية، إضافة إلى قوته البنائية، ولذا فإن السياق يتداخل عبر الاقتباس فتتحرك الإشارات المكررة كاسرة لحواجز النصوص، وعابرة من نص إلى آخر حاملة معها تاريخها وتاريخ سياقاتها المتعاقبة، فبتعدد معها الموروث الأدبي وتنشأ من خلال حركتها فكرة (النصوص المتداخلة)، ويصبح السياق مطلقاً لا تحصره حدود، ومن خلال قصيدة واحدة يمكن قراءة مئات القصائد، ونجد فيها ما لا يحد من سياقات تحضرها الإشارات المكررة؛ بمعنى أن صانعي النصوص أنفسهم ما هم سوى نتاج ثقافي لسياقات الموروث الأدبي، وهم يكتبون من فيض هذا

السيميائي والتفكيكي، وقد تعرض لقضية الحداثة، وإشكالية الرؤية أعقبها بقراءة سيميولوجية لقصيدة الشابي (إرادة الحياة)، ثم يعود إلى الشاعر السعودي حمزة شحاتة في قراءة تشريحية لبعض أشعاره - كما يحلل تشريحياً - قصيدة الخروج لصلاح عبد الصبور.

وفي سنة ١٩٩٤ صدر للغذامي كتاب آخر بعنوان (القصيدة والنص المضاد) (٣٧) أعرب فيه عن أسباب تبنيه للتفكيك أو التشريح كما يفضل هو، حيث يرى أن القراءة التشريحية تساعدنا على سبر أغوار النص الأدبي، إنها آلية لتوضيح حقيقة الكتابة، لإبراز جمالياتها ومدى صحتها، كما تبين أصالتها، والإبداع فيها من الانتحال والتقليد. تخرج النصوص الوافدة إلى نص معين لتبرز بذلك ثقافة القارئ وسعة

إطلاعه على الكتابات الأخرى (٣٨)، وفي هذا السياق يقول الغذامي: «وبما أننا نمارس القراءة والنقد من الداخل فهذا معناه أننا نتعمق في أغوار هذا الداخل ونغوص فيه أكثر كي نزداد وعياً به وبأنفسنا فيه، وسنكون - حينئذ - طرفاً في محاور مفتوحة تقوم على المعارضة والمناقضة، وتتخذ الحل والنقض والتشريح وسائل لفتح حلقات الدائرة والنفاذ من خلالها» (٣٩).

لقد عالج الغذامي في هذا الكتاب طائفة من الأشعار الجاهلية (طرفة بن العبد، امرئ القيس، المسيب ابن علس، الأعشى)، والمعاصرة (بدر شاكر السياب، صلاح عبد الصبور،

أحمد مطر، سعيد الحميدين)، فوقف عليها قراءة وتحليلاً - محايثة - مبيناً طرائق خروجها عن دلالتها المعجمية إلى آفاق أخرى من الدلالات حسب السياقات الواردة فيها، وحسب القراءات المختلفة لها، انطلاقاً من التشريح، كما تحدث في غضون ذلك عن بعض المعاني التي تبنيتها إستراتيجية التفكيك مثل (المختلف/ المضاد) و(الحضور/ الغياب) وهي أسس القراءة التشريحية والتي سبقت الإشارة إليها.

ومن خلال هذه المعطيات يستطيع القارئ - حسب (الغذامي) - مطاردة المعاني والدلالات اللانهائية للنصوص المكتوبة، كونها كامنة على بنية تحتية من الدوال التي تحتمل مالا نهاية من المدلولات والتأويلات (٤٠).

وعلى العموم يلاحظ الدارس لما ألفه (الغذامي) في مجال التفكيك أو التشريح - كما يفضل هو - أن منهجه كان تركيبياً، يضم (السيميائية والبنوية والتفكيكية) معاً، أما التفكيك فيستعين (بدريدا

، كاعتماده على البنيوية، إضافة إلى تجاوزه النص إلى خارجه كالاعتداد بتفاصيل حياة الشاعر (حمزة شحاتة).

إضافة إلى ذلك نجده يصرّح بأنّه مرتبط بمنهج واضح يقوم على النقد الألسني أو النصّوصية، معتمداً في ذلك على نقد ما بعد البنيوية، وهو نقد يأخذ من البنيوية والسيمولوجية والتشريحية بعض المفاهيم النظرية والإجرائية والتي تساعد الناقد على فك شفرات النص (٤٢).

ينضاف إلى ما قدّمه (الغذامي) للمدونة العربية التفكيكية - خاصة في مجال التطبيق - كتاب (إستراتيجية القراءة التأسيس للإجراء النقدي) سنة ١٩٩٨ للدكتور بسام طقوس (الأردن)، والناقد من المقدمة يبين نهجيته التفكيكية فيبدأ بقتل المؤلف إذ يقول: «لم يعد منوطاً بالنقد أن يقدم شهادة ميلاد للمبدع، يتتبع تاريخ ميلاد ويقفو مراحل حياته ويكشف عن ميوله الشخصية... لقد بات عمل النقد اليوم مساوياً لعمل المبدع... فهو قارئ للبنى العميقة في النص ومحاولة لتوسيع جمالياته، وإسهام في فك شيفرته ورموزه» (٤٣)، ثم يواصل تحديد نهجيته التفكيكية عندما يصرّح مرة أخرى أنّه اختار عنوان كتابه (إستراتيجيات) عوضاً عن (قراءات أو مدخل) فيبرر توجهه بأن القراءة كإستراتيجية تتغير بتغير المقروء أولاً، وبتغير الإستراتيجية الخاصة لكل قارئ، وفق مرجعيته المعرفية،

وقدّرتّه على إدراك علائق النصّ المقروء (٤٤)، والكتاب في مجمله ست إستراتيجيات (قراءات) كل إستراتيجية تشكّل مدخلاً نظرياً وإجراءً نقدياً، طبّق على النصّ أو ديوان أو ظاهرة أسلوبية، فقصيدة الجواهري (تنويع الجياح) قرئت قراءة تفكيكية، وقصيدة محمود درويش (شتاء ريتا الطويل) تمثل قراءة النص الغائب (التواصل)، وقصيدة حجازي قرئت قراءة جمالية ويبحث فيها عن دور الخيال الخلاق في إبداع الشكل العضوي، أما ديوان البردوني (وجوه خانية في مرايا الليل) فقد قرئت قراءة أسلوبية، بحثاً عن ملامح الانحراف الأسلوبية فيه، أما أمل دنقل فقد خصّه بقراءة أبرزت جوهر الإبداع وتجلياته في ظاهرة الرقص، وكشف عن بعض ألقه نصوصه ورموزها الفنية، وأخيراً قرأ مستوى الشعرية أو ملامح الشعرية في نماذج من مقدمات المتنبي المدحية (٤٥)، وكما نلاحظ أنّ القاسم المشترك بين هذه القراءات هو القراءة النصّية والتي لم تخرج عن نطاق (البنيوية والسيمائية والأسلوبية والتفكيكية).

أما خارج مجهودات (الغذامي) و(طقوس) التطبيقية (٤٦)، فإننا لا نعثّر في المدونة النقدية العربية إلا على محاولات وهي عديدة (٤٧) اهتمت بالجانب النظري لهذا المنهج فحسب، فكان عمل النقاد تقرب هذه المعرفة من القارئ والباحث العربي، ومن أمثلة ذلك كتابي (المرايا

إنتاجاً فيه، والأقدم اهتماماً له؛ وذلك منذ نهاية ثمانينيات القرن الماضي، فقد ألف منذ سنة ١٩٨٦ كتاباً في هذا المجال وسمه بر(ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد) (٤٩) ونشر بالعراق سنة ١٩٨٩ ثم أعاد طبعه في الجزائر سنة ١٩٩٣.

بعد ذلك تلاه بمجموعة من المؤلفات والمقالات بنفس النهاجية (سيميائية/ تفكيكية)، لعل أهمها كتاب (أ. ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي؟) للشاعر الجزائري (محمد العيد آل خليفة) والذي ألف سنة ١٩٨٧ ونشر سنة ١٩٩٢، وكتاب (تحليل الخطاب السردى معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق) الذي ألف سنة ١٩٨٩ ونشر سنة ١٩٩٥ (٥٠).

في كتاب (تحليل الخطاب السردى معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق)، تبدأ هذه الدراسة بمدخل تعرض فيه بإسهاب إلى قضية المنهج في دراسة الرواية، ليجيب من خلاله عن سؤال عنون به هذا المدخل هو بأي منهج؟ وكعاداته وبعد نقد المناهج السياقية وتبيان قصورها في دراسة النص الأدبي، فهي وإن كانت قد أجابت عن أسئلة طرحت في زمنها، فهي الآن لم تعد اليوم قادرة على إشباع نهمنا من الفضول العلمي، ولا قادرة أيضاً على الحد من غلواء قلقنا المنهجي (٥١) ، ولم تسلم من نقده -هذه المرة- حتى المناهج السياقية في دراسة الرواية، حيث رأى أنها قاصرة ما

المحدبة والمرايا المقعرة) لعبد العزيز حمودة، والحقيقة أن هذين المؤلفين تعرض (حمودة) فيهما -وقد يصل ذلك إلى التحامل أحياناً- لإستراتيجية بعض النقاد العرب في تبني المناهج النصّانية بشكل عام، والتفكيك خاصة، والذي رأى أن هذه الإستراتيجية أو هذا التبنى أو هذه الاستعارة لهذه المناهج من النقد الغربي -الذي يختلف في كل شيء عن الحياة العربية بل ويعاكسها- جناية كبيرة على النقد العربي، وقد حاول تقديم البدائل لذلك بالرجوع إلى التراث العربي وإحيائه، وهذا طبعاً رأيه الخاص.

كما نجد -إضافة إلى ذلك- بعض المجهودات الأخرى ككتاب عبد الله إبراهيم، وسعيد الغانمي، وعواد علي (معرفة الآخر) والذي سبقت الإشارة إليه، حيث حاول هذا الثلاثي تقديم المناهج النصّانية (البنوية والسيميائية والتفكيكية) بالتفصيل وبشكل مبسط للقارئ العربي، وهو جهد معتبر خاصة من حيث الترجمة، فلا يجد القارئ ذلك الغموض الذي -عادة- ما يجده في الكتب الغربية الحديثة المترجمة، وقد عثرنا على فصل موسوم بر(القراءة والنصوص أو جدلية الحد والانعتاق) من كتاب (في مناهج الدراسات الأدبية) (٤٨) لحسين الواد الصادر سنة ١٩٨٥، وهو عبارة عن قراءة في نص لمحمود المسعدي.

٢-٢-٢ عبد الملك مرتاض

يعتبر الناقد عبد الملك مرتاض الأكثر اهتماماً بهذا المنهج، والأكثر

والدراسة ككل هي خمس قراءات: القراءة الأولى للاستطلاع، أما الثانية فكانت رصد البنى والأشكال السردية، وسمحت بوضع الإطار العام للعمل التحليلي، وكانت الثالثة من أجل تفكيك مشكلات النص السردى على ضوء الرصد الذي كان في القراءة الثانية، أما القراءة الرابعة فقد خصصت لاستدراك ما يمكن أن تكون القراءات الثلاثة السابقة إمّا سهت عنه وإمّا لم تلحن إلى أهميته، وإمّا القراءة الخامسة والأخيرة، فقد كانت الغاية منها هي التحقق والتثبت من المادة المفككة والشواهد النصية المستخرجة والإحصاءات المستتجة، والتأكد من سلامة السعي الذي اضطلعت به القراءات الأربع السوابق، من أجل صيها -نهایی- في مواطنها التي قدرت لها من الخطة المنهجية العامة لتحليل هذا النص (٥٤).

أما كتاب (بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية)، فيبدأ الناقد بتمهيد تناول فيه قضايا عديدة ومتشعبة، فبعد تساؤلات حول ماهية الشعر قديماً، ينتقل إلى صراع اللفظ والمعنى من قبل الجاحظ مروراً به وصولاً إلى اليوم. ثم تعرض بالنقد لمن ينفي مسألة الإيقاع في الشعر خاصة دعاء القصيدة النثرية وهي عنده وفي مضممار الشعر لا تعنى شيئاً، بل هي أكبر ورطة وقع فيها الشعر العربي، ليتحول بعد ذلك للحديث عن أثر الحركة السريالية في الأدب بعد الحرب العالمية الأولى (٥٥)، فلم

لم تتظاهر في قراءة النص، فهذه السيميائية والتي يرى فيها النقد المعاصر الشمولية يلاحظ ناقدنا أنها تركيبية حيث أنها تتركب من مفاهيم بيولوجية، ومفاهيم فيزيائية ومفاهيم الذكاء الاصطناعي، فهاجس التركيب موجود عالمياً؛ ولكنه مبني على توحد إبستمولوجي، فلقد اثبتت السيميائية عن ميراث مركب من اللسانيات البنيوية ودراسة الفولكلور والميثولوجيا، من أجل ذلك لا نجدها تبدي أي خجل من الإفادة من كثير من المصطلحات النقدية والنحوية واللسانية والفلسفية (٥٢). وذلك ليبرر مزاجته بين السيميائية والتفكيكية. وفي معرض تبريره لتبني التفكيك كأداة للقراءة رأى أن ما ينقص تحليلاته هذه التفكيكات والتي تتيح الكشف عن مكامن النص وخباياه، وهو كشف -حين يقع- لا ريب في أنه سيفضي إلى وضع منهج للدراسة ملائم لطبيعة المواد المفككة نفسها، لا لطبيعة منهج مستجلب جاهز مفروض من الخارج على النص فرضاً، غريب على بناء العميقة والسطحية معاً، ذلك بأنه أصبح من المفروض، بل من المفروغ منه أن تحليل نص سردي معقد، غني، عميق، متشعب العناصر، متعدد الشخصيات... أي عالم بدوننا حدود، وأفق بلا نهاية؛ لا يمكن أن يستوفيه حقه منهج يقوم على أحادية الخطة والرؤية والأدوات والإجراءات، كأن يكون أسلوبياً فقط، أو بنوياً فقط، أو حتى بنوياً أسلوبياً (٥٣).

نجدّه - على امتداد هذه الصفحات - يتعرض للتشريح الذي سوف يتناول به القصيدة بالدراسة.

في الفصل الأول تعرض للبنية والتي يقصد بها الخصائص الموفولوجية الخالصة في الخطاب الشعري، وقد وجد في النص بنيتين إحداهما إفرادية وتبحث في خصائص العناصر التي اتخذت أدوات لنسج الخطاب، والثانية تركيبية وتبحث في خصائص الوحدات التي يتألف منها الخطاب نفسه.

ففي الإفرادية بحث عن البنى الطاغية في نص القصيدة هل الأفعال أم الأسماء؟ ثم من الأسماء ماذا طغى منها النكرات أم المعارف؟ ومن الأفعال ماذا يهيمن منها: الماضية أم الحاضرة أم المستقبلية؟ ثم بماذا كانت الوحدات تثبت في نسجها عبر الخطاب الشعري؟ ثم ماذا كان موقف النص الذي نحن بصدد تشريحه من استخدام البنى من حيث هي؟ وما هي الجودة الدلالية التي نفخها فيها فمرقت من إطارها المعجمي الميت إلى إطارها الشعري النابض بالحركة والجمال والحياة؟ ولكي يجيب عن بعض هذه الأسئلة اعتمد على الإحصاء (رغم أنه - وفي رأيه - غير صالح في كل الأحوال لأن يكون سليماً خاصة إذا كان يدوياً).

وبعد أن حصر الظاهرة الألسنية الطاغية في الخطاب، استخرج نسب ورود الأسماء والأفعال، وباعتبار أن الأسماء الكاملة في هذا النص أكثر من الأفعال (بأقسامها الثلاثة) فإن

النص بذلك إثبات للحال، بمعنى أن تركيب (عطش النهر) - مثلاً - وصف حال أو إثباتها، في حين أن (عذبني) حركة حدثية تنتهي بانتهاء حدثها (٥٦).

ليتطرق بعد ذلك إلى خصائص الماء الشعري (×) للبنى الإفرادية (كالوطن)، (الماء)، (ثعبان)، (أقدام) ويعطيها تأويلات انطلاقاً من موقعها في السياق.

أما البنى التركيبية - ومستعينا بالإحصاء وبعرض آراء جون كوهين، وبالجدول والعلاقات الرياضية - فقد درسها دراسة مجاثبة هي الأخرى، لبيتعد عن الدراسة التشريحية في الفصل الثاني والذي درس فيه خصائص الصورة في قصيدة (أشجان يمانية)، والفصل في معظمه إما تعريف للصورة الشعرية (في الموروث العربي أو حديثاً)، أو قراءة سياقية لبعض الصور الشعرية على امتداد القصيدة، ومن أمثلة ذلك قراءته لقول (المقالح):

اهبطوا بي على صفحة الماء
نار الدّموع تعذبني

ودمعي يتسوّل عبر الرياح.

إذ يقول: «الصورة - في هذا المقطع - ليست كبرى تتلوها صغرى... بل إننا نلفي كل صورة تكاد تتفرد بنفسها، مع ترابط عضوي بين الصورة ومضمونها... اهبطوا بي صفحة الماء: تلمس الشخصية هنا - أو ما نفترضه شخصية - من مخاطبتها أن يهبطوا بها على صفحة الماء،

الحيز)، ثم قام بالتمثيل لكل حيز ثم التعليق، ويغلب على لغته النقدية هنا الميل إلى الإنشائية، ومن ذلك قوله: تعليقا عن قول الشاعر (والرحلة زيف) «فلو أن هذا الشر المداهم اقتصر على سوء الإقامة، ثم سوء التطلعان، لعسيت الشخصية الشعرية أن تطبش حول ما يحدودق بها من خطوب، لعلها تتجو بنفسها، وإنما انضاف إلى ذلك مشقة ثالثة، بل خيبة ثالثة، هي أن الرحلة المزمع عليها في نفسها زيف وسراب، والرحلة هنا حيز فاغر الفم، يشمل خطوطا عريضة طويلة ممتدة، ماضية إلى غاية، مفضية إلى مكان ما، فهي لوحة حيزية غنية بالمناظر التي تحيط بالطريق، والمشاهد التي تتغير كل حين، ولكن لا ينبغي أن نفكر في مناظر تمثل الحيز السعيد، لأن المقام الشقي والطريق المستحيل إلى الرحلة، والرحلة الزائفة الخائبة بالذات...» (٥٩)، ونسائل هنا: هل الناقد يكتب نقدا أم يكتب نصا أدبيا مليئا بالصور واللغة الشعرية، فهو بعيد عن النقد الأدبي فكيف به مع النقد النصاني الذي يؤكد على الصرامة العلمية في التعاطي مع النصوص المنقودة.

في حين أن آخر فصل من هذه الدراسة والموسوم بـ(خصائص المعجم الفني في قصيدة أشجان يمانية)، فإن الناقد يسير على نفس النهجية والتي تقترب إلى السياقية أكثر من اقترابها من المقاربة النسقية، فبعد أن قسّم القصيدة إلى مجموعة من المحاور المعجمية

فالصورة الفنية هنا متجسدة في نهر، أو في بحر، أو في عين ثرة، وإذا كانت الصورة الأمامية لم تعد أن تكون مجرد أمواه ثرثرة تبدو للعين من بعيد أو قريب، فإن فيها صورة فنية خلفية هي زورق يقوده جماعة من البحارين لأئذون بالفرار، أو ملتمسو الأمن والدعة والنعيم من هم واقع وشر مدهم» (٥٧)، وكل الصور التي استخرجها حلها على هذه الشاكلة، فلغتها كما يبدو انطباعية تبتعد عن لغة النقد العلمية فكيف بها مع المحايثة ومع التفكيك.

في الفصل الموالي درس خصائص الحيز، فنسب لنفسه استحداث هذا الإجراء قائلا: «إن مما استحدثناه في دراسة النص الأدبي... هذا الضرب من التصور الذي يشبه تحديد اللوحة الفنية المتسمة بالخطوط أو الأحجام أو الأبعاد المادية، والذي نطلق عليه الحيز، والحيز... ليس مكانا بالمفهوم التقليدي للمكان، وإنما هو تصور ينطلق من تمثل شيء يتخذ مأتاه من مكان وليس به، ثم يمضي في أعماق روحه يفترض عوالم الحيز المنتشرة عن هذا الحيز الأصل، الذي لا ينبغي أن تكون له أبدا، لأن كل حيز يفضي إلى حيز آخر، فترى الصورة الفنية تتعمق بانشطارها إلى أشطار وتجزئتها إلى تركيبات...» (٥٨)، والقصيدة حسب مرتاض متنوعة الحيز، فقد استخرج خمسة أنواع منه وهي: (الحيز الضيق)، و(الحيز المتحرك)، و(الحيز المعاصر)، و(التصارع مع

الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٠، ص. ١١٤.

٣- وهي: (de la grammatologie) في الكتابة، و (L'écriture et la différence) الكتابة والاختلاف، و (La voix et le phénomène) الكلام والظاهرة.

٤- ينظر: جون ستروك، البنيوية وما بعدها (من ليفي ستراوس إلى دريدا)، تر. محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٦، ص. ١٨٣.

٥- ينظر: عبد الله محمد الغدّامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرّحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، (مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية)، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ١٩٨٥م - ١٤٠٥هـ، ص. ٥٢.

٦- ينظر: الجبالي حلام، المناهج النقدية المعاصرة من البنيوية إلى النظمية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ع. ٤٠٤، كانون الأول ٢٠٠٤، شوال ١٤٢٥، ص. ٢٢.

٧- عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، ص. ص. ١١٣-١١٤.

٨- ينظر: عبد الله الغدّامي، الخطيئة والتكفير، ص. ٥٣.

٩- ينظر: م. ن. ص. ص. ٥٣-٥٤.

١٠- ينظر: م. ن. ص. ص. ٥٤-٥٥.

١١- ينظر: جون ستروك، البنيوية وما بعدها، ص. ص. ١٩٠-١٩١.

١٢- ينظر: م. ن. ص. ١٩٢.

١٣- ينظر: عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، ص. ١١٩.

١٤- م. ن. ص. ن.

الفنية وهي تسعة أخذ يشرح أو يدلل على كل معجم بطريقة بعيدة عن الدراسة النسقية، ومن أمثلة ذلك -وهي كثيرة- هذه الفقرة التي يقول فيها معلقاً على معجم الوطنية والوطن: «وقد كنا لاحظنا بأن الوطن والوطنية وما في حكم معانيهما قد يندرجان -بشيء من التجاوز- تحت معجم الحب، إذا لا حب أكبر من حب الوطن، فلم نر الناس أقدر على التوضيح من أجل مبدأ بتضحيتهم بأموالهم وأنفسهم وولدهم من أجل الوطن، وإن الذين قتلوا في سبيل أوطانهم منذ الحرب العالمية الأولى، ويقتلون إلى يومنا هذا يعدون بعشرات الملايين...» (٦٠).

أما اقترابه من التفكيكية في هذه الدراسة ككل فيظهر في قتله للمؤلف، من جهة، وتعدد القراءة من جهة ثانية، فالقصيدة نفسها أعاد قراءتها بشكل مغاير تماماً في كتاب آخر وهو (شعرية القصيدة، قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية) (٦١) والجدير بالذكر أن مرتاض وعلى مدى كتابين لم يذكر شيئاً عن الشاعر (عبد العزيز المقالح).

هوامش:

١- ينظر: لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠٠٧، ص. ١٨٤.

٢- عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية

- ١٥- ينظر: م.ن. ص.ص. ١٢٠ إلى ١٢٢.
- ١٦- ينظر: منصور عبد الوهاب، القراءة من موت المؤلف إلى ميلاد القارئ، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللسانية، عن قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سيدي بلعباس، مكتبة الرشاد، ع. ١، ٢٠٠٥م، ١٤٢٦هـ، الجزائر، ص. ٧٥.
- ١٧- ينظر: عبد العزيز حمودة، المراسم المحدبة (من البنيوية إلى التفكيكية)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨، ص. ٣٣٧.
- ١٨- ينظر: رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر. عبد العزيز بن عبد العالي، دار توبقال، المغرب، ١٩٩٣، ط. ٣، ص. ٨٦.
- ١٩- ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠٠٧، ص.ص. ١٧٠-١٧١.
- ٢٠- ينظر: أمبريطو إيكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، تر. سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ٢٠٠٠، ص. ١٢٤.
- ٢١- ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص.ص. ١٧٤-١٧٥.
- ٢٢- ينظر: عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، ص. ١٣٢.
- ٢٣- ينظر: محمد بلوحي، الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق (الأسس والآليات)، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠٠٢، ص. ١٢٣.
- ٢٤- ينظر: إبراهيم عبد الله، معرفة الآخر، ص. ١٣٦.
- ٢٥- ينظر: عبد الله محمد الغدّامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التّشريحية، م.ن. ص.ص. ١٢٠ إلى ١٢٢.
- ٢٦- ينظر: عبد الله إبراهيم، معرفة الآخر، ص. ١١٥.
- ٢٧- ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية، الصفحات، ١٥٤-١٥٥-١٥٦.
- ٢٨- ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص.ص. ١٥٤-١٥٥.
- ٢٩- عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، ص. ١٣٧.
- ٣٠- ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية، ص.ص. ١٥٨-١٥٩. وينظر: Jacques dérida. de la grammatologie. - ٦eme les éditions de minuit. Paris ١٩٦٧، ٩٢-٩٣-٩٤-٩٥. p.p.
- ٣١- ينظر: عبد الله محمد الغدّامي، الخطيئة والتكفير، ص. ٥٦.
- ٣٢- ينظر: علي صديقي، عقدة التعريب إشكالية ترجمة مفاهيم التفكيك، معضلة النقد العربي المعاصر، جريدة العرب الأسبوعية، السبت ٢٢/١١/٢٠٠٨، ع. ١٨١، السنة الرابعة، الصادرة بلندن ص.ص. ٨-٩.
- ٣٣- ينظر: يوسف وغليسي، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة القوافل السعودية، مج. ٥، ع. ٧، ٢٠٠٧، ص. ٦٢.
- ٣٤- ينظر: عبد الله محمد الغدّامي، الخطيئة والتكفير، من ص. ٦٤ إلى ص. ٧٤.
- ٣٥- ينظر: م.ن. من الصفحة ١١٩ إلى الصفحة ١٨٧.
- ٣٦- ينظر: عبد الله محمد الغدّامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط. ٢، ٢٠٠٦.

- ٣٧- عبد الله محمد الغدامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٤.
- ٣٨- بشير تاويريت، رواج التفكيك في التجربة النقدية المعاصرة (عرض ونقد) مجلة الموقف الأدبي، ع. ٤٦٧، أيلول، ٢٠٠٧، السنة السابعة والثلاثون، دمشق، سوريا، ص. ٩٠.
- ٣٩- عبد الله الغدامي، القصيدة والنص المضاد، ص. ٨١.
- ٤٠- ينظر: بشير تاويريت، رواج التفكيك في التجربة النقدية المعاصرة، ص. ١٠.
- ٤١- الجيلالي حلام، المناهج النقدية المعاصرة من البنيوية إلى النظامية، ص. ٢٢.
- ٤٢- ينظر: عبد الله محمد الغدامي، ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح للنشر، الكويت، ١٩٩٣، ط. ٢، الصفحات ٨٤ إلى ١٩٩.
- ٤٣- بسام طقوس، إستراتيجية القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد، الأردن، ١٩٩٨، ص. ١٠.
- ٤٤- م. ن. ص. ١٣.
- ٤٥- ينظر: م. ن. ص. ١٣-١٤.
- ٤٦- لم نتحدث عن عبد الملك مرتاض، لأننا سنتناوله بمفرده في النقد التفكيكي في الجزائر.
- ٤٧- للإطلاع على معظمها يراجع، فاضل تامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٤، ط. ٢، الصفحات ٤١ إلى ٦٣.
- ٤٨- ينظر: حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، دار سراس للنشر، تونس، ١٩٨٥، ص. ١٠١ وما بعدها.
- ٤٩- عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر، ١٩٩٣.
- ٥٠- أخذنا تواريخ الكتابة من مقدمات هذه الكتب.
- ٥١- ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة سيميائية تفكيكية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٥، ص. ٤٠.
- ٥٢- ينظر: م. ن. ص. ٧-٨.
- ٥٣- ينظر: م. ن. ص. ٩.
- ٥٤- ينظر: م. ن. ص. ٢٢-٢٣.
- ٥٥- ينظر: عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩١، الصفحات ٣ إلى ١٩.
- ٥٦- ينظر: م. ن. ص. ٢٥-٢٦.
- ٥٧- والذي يعني المعنى المعجمي والمعنى الدلالي للألفاظ.
- ٥٧- ينظر: عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، ص. ٦١-٦٢.
- ٥٨- م. ن. ص. ٧٩.
- ٥٩- ينظر: م. ن. ص. ١٠٠-١٠١.
- ٦٠- ينظر: م. ن. ص. ١٩٤.
- ٦١- ينظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي، لبنان، ١٩٩٤.

أولاد حارتنا بين الواقعية والعبثية

الفصل الخامس - الربيع العربي والعبث السياسي

بقلم: سليمان الحزامي *

وننتقل إلى الحديث عن الجزء الأخير من الرواية، وهو ما يتعلق بشخصية عرفة، وعندما نقول القسم الأخير من الرواية فإن الكاتب هنا يقسم الرواية إلى خمسة أجزاء أو فصول، وهو ترتيب غير الترتيب التي كتبت به الرواية أو كما كتبها نجيب محفوظ.

فالقسم الأول: يتحدث عن الجيلاوي وأسرته داخل البيت الكبير وأبنائه وزوجاته، وأسرار ذلك البيت، وينتهي الفصل الأول أو القسم الأول بطرد إدريس في البداية، وطرد أدهم وأميمة خارج البيت الكبير، وينتهي الفصل بخروج السالف ذكرهم حسب الترتيب الذي وضعه المؤلف طرد إدريس في البداية وبعد ذلك طرد أدهم وزوجته أميمة.

والفصل الثاني: يبدأ بوصف لحي بني حمدان وما يدور في هذا الحي وهو جزء من الحي الكبير، المحيط بجبل المقطم ووصف لطبيعة شعب بني حمدان، أو التكتل الحمداني، إن جان هذا التعبير، والذي تخرج منه شخصية جبل، والذي يمتلك قدرات في تخليص الناس من الأفاعي وترقيص وتلعب الأفاعي، وما يحيط بهذه الشخصية «جبل» من أحداث وزواجه من شفيقة ابنة معلم الأفاعي وبقية الشخصيات بهذا القسم كشخصية الأفندي وزوجته هدى والصراع الذي يدور بين الخير والشر لهذا القسم تحديداً.

الفصل الثالث: كما أراه يتحدث عن شخصية رفاعة، وعلاقته بوالديه وتعلمه طرد العفاريت من المصابين بهذا النوع من المرض، فرفاعة رجل يعمل على تطهير النفس البشرية من الأمراض النفسية والعقد والجن بطريقة تختلف عن تلك الطريقة التي تستخدمها السيدة بخاطرهم كذلك نجد في شخصية رفاعة النموذج الإصلاحية في المجتمع عندما يعلن رغبته في الزواج من ياسمينه حتى لا يكون نصيبها القتل لسوء سمعتها، فرفاعة هنا يضحي بزواجه من امرأة سيئة السمعة من أجل تخليصها من الذنوب والخطايا التي تحيط بها رغم أنها في النهاية تخونه مع عشيقها وتنتهي

* كاتب مسرحي من الكويت.

حياة رفاة بالقتل؛ لأنه يدعو إلى الحب والسلم ونبذ الخرافات وتخليص الناس من العفاريث.

وفي الفصل الرابع: والذي يتحدث عن شخصية قاسم نرى أن هذه الشخصية قد عمل نجيب محفوظ على أن يجعلها شخصية محورية بمعنى أن قاسم شخص مصلح، لسكان حي بني حمدان، ولسكان حي رفاة، بالإضافة إلى طبيعة الحال إلى سكان منطقته، وهو حي الجرابيع، فقاسم كان يدعو في رواية أولاد حارتنا إلى تحرير الإنسان من كل الشوائب والاتجاه نحو الحب والإيمان كشعب واحد وأن لا خلاف بين البشر وأن الثروة التي يتحكم بها ساكن البيت الكبير توزع بالتساوي بين هؤلاء الناس إذا عملوا على الانضمام لجماعة قاسم، وفي هذا الجزء استطاع نجيب محفوظ أن يقدم شخصيات أخرى مساندة كشخصية صادق وشخصية قمر زوجة قاسم وشخصية بدرية الزوجة الثانية وأيضاً كان هناك تأكيداً على شخصية سكيمة وهي الخادم التي كانت تعمل عند السيدة قمر زوجة قاسم الأولى بالإضافة إلى شخصيات أخرى مساندة لعبت دوراً في نشر دعوة قاسم الإنسانية و القتال معه ضد الرافضين المهمة الإنسانية التي عمل قاسم على نشرها بين الناس في تلك المنطقة والتي حددها الكاتب نجيب محفوظ في جبل المقطم وما يحيط به من مناطق.

ونأتي للحديث عن القسم الأخير

والذي يتحدث عن عرفة، كما بدأنا في بداية هذا الفصل، والذي ذهب به الكاتب نجيب محفوظ إلا أن شخصية عرفة، هي الثورة العلمية أو التقدم العلمي أو الثورة الصناعية التي اجتاحت أوروبا، بالإضافة إلى المساعد لهذه الثورة وهو حنش وقد عمد المؤلف في نهاية هذا الفصل رغم التفوق الذي استطاع أن يصل إليه عرفة من خلال استخدامه، لما يسمى بالمكونات السحرية من سواثل وخلافه، بمساعدة حنش، استطاع عرفة أن يصل إلى حقيقة جبلاوي وأن يكونا هناك اتهاماً بأن عرفة هو من قتل الجبلاوي وهي إشارة واضحة إلا أن العلم «عرفة» يستطيع أن يقضي على الخرافات «الجبلاوي»، لكن أنصار الخرافة يستطيعون في نهاية المطاف قتل عرفة مع زوجته عواطف، وموت عرفة لا يعني نهاية أو توقف حصول الإنسان على العلم لأن بذكاء نجيب محفوظ أوحى إلينا المؤلف بأن حنش هو الامتداد الطبيعي لاستمرار العلم والثورة العلمية وما قد يحصل فيها من تفجيرات في المستقبل، وهنا يؤكد نجيب محفوظ، على أن المستقبل هو للعلم إلى كل ما يصحبه من تفجيرات لخدمة الإنسان والإنسانية دون المساس بالعقائد أياً كانت مصدرها فالتقدم العلمي لا يعني إطلاقاً القضاء على العقائد الإنسانية أو على الأخلاق الإنسانية، أو حتى المثل الإنسانية فالعلم يطور ويبني ولا يهدم ما بناه السابقون وهذه لفظة عبثية

لكنها واقعية نلمسها الآن وأستطيع القول أن ما حدث من ثورة علمية ما بين كتابة رواية أولاد حارتنا إلى كتابة هذه الدراسة، وهي ما تزيد على نصف قرن، نرى قمة التقدم العلمي الذي أفاد البشرية دون المساس بالعقائد التي تؤمن بها البشرية في أي موقع من الكرة الأرضية، كما يؤكد هذا الفصل على أن اكتشاف الديناميت غير في اتجاه الحضارات و ما صاحبه من تغيير فكري ايدولوجي عند كثير من الشعوب وخاصة الشعوب الأوروبية، بالإضافة إلى إشارات غير معلنة أستخدمها نجيب محفوظ، عن التغيير الايديولوجي الذي أحدثته الثورة الفرنسية، عام ١٧٨٩م حيث إن كثير من المفكرين يرون أن الثورة الفرنسية هي بداية عملية تحرير الشعوب من كثير من الخرافات والطفيلان السياسي والأفكار المظلمة، لأن كثير من الاكتشافات والاختراعات بدأت قبل هذا التاريخ بقليل وتقدمت بعد هذا التاريخ بكثير.

حديثه أو اتفاقه مع الأفندي والذي أكد فيه أن العلم لن يتقدم إذا كان تحت الوصاية أو تحت الحراسة، فعرفة الذي يمثل العلم يحتاج إلى مناخ حر في التعبير والحركة في الإرسال والاستقبال أي إن لا علم مع القيود، فالحرية العلمية تحتاج إلى حرية إنسانية في التعبير والبناء وتقديم التجارب دون الإخلال بالمبادئ الأخلاقية؛ فعرفة أو موته لا يعني نهاية العلم، ولكن يعني الإشارة إلى أن الثورات تجدد نفسها بين فترة وأخرى، وقد نجح نجيب محفوظ في أن الشخصية المرادفة لعرفة أو المساعد له، وهي شخصية حنش، اختفى بعيدا عن الظلم ولكن الظلم لم يمت، رغم محاولات قتله، كما أن الكراسية التي ضاعت لا تعني نهاية العلم، فالفكر الإنساني قادر على أن يقدم الجديد دائما وهذه الرسالة التي حملها نجيب محفوظ لشخصية حنش.

وإذا أخذنا نظرية العبث السياسي في الوطن العربي منذ ثورة يوليو ١٩٥٢م في مصر أستطيع القول حتى اليوم مع الربيع العربي التي جاءت شرارته من تونس في العام ٢٠١٠م، ومازال مستمرا، هو يؤكد قراءة عبثية مستقبلية من كاتب كبير كنجب محفوظ لمستقبل هذه الأمة، فالحراك السياسي لا يعرف حدودا والزمن لا يعرف توقفا طالما أن الإنسان يفكر ويبحث عن مزيد من الحرية ومزيد من التجديد في حياته وفيما يحيط به.

لكنها واقعية نلمسها الآن وأستطيع القول أن ما حدث من ثورة علمية ما بين كتابة رواية أولاد حارتنا إلى كتابة هذه الدراسة، وهي ما تزيد على نصف قرن، نرى قمة التقدم العلمي الذي أفاد البشرية دون المساس بالعقائد التي تؤمن بها البشرية في أي موقع من الكرة الأرضية، كما يؤكد هذا الفصل على أن اكتشاف الديناميت غير في اتجاه الحضارات و ما صاحبه من تغيير فكري ايدولوجي عند كثير من الشعوب وخاصة الشعوب الأوروبية، بالإضافة إلى إشارات غير معلنة أستخدمها نجيب محفوظ، عن التغيير الايديولوجي الذي أحدثته الثورة الفرنسية، عام ١٧٨٩م حيث إن كثير من المفكرين يرون أن الثورة الفرنسية هي بداية عملية تحرير الشعوب من كثير من الخرافات والطفيلان السياسي والأفكار المظلمة، لأن كثير من الاكتشافات والاختراعات بدأت قبل هذا التاريخ بقليل وتقدمت بعد هذا التاريخ بكثير.

إن التأثير السياسي عند نجيب محفوظ، في رواية أولاد حارتنا واضح كل الوضوح، من أكثر من زاوية كما أن أولاد حارتنا تؤكد وبشكل عبثي عملية التغيير التي أحدثتها ثورة يوليو ١٩٥٢م في مصر، وهنا نتكلم عن التغيير الاجتماعي والثقافي والفكري بالإضافة طبعا إلى التغيير السياسي من الحكم الملكي في مصر إلى حكم الشعب. وهذه النقطة أكدها عرفة من خلال

في القرن التاسع عشر هذه الفترة كان السلاح المستخدم النبوت والسكاكين أو السلاح الأبيض لأن العلم لم يعرف البارود إلا على يد عرفة من خلال التركيبة السحرية وهذا يعني أن محفوظ أراد أن يؤكد على أمرين: أولاً: إسلامية المجتمع المصري، ثانياً: علاقة الإنسان بالدين.

فنجد أن الشخصيات كلها تقريباً تؤمن بالله عز وجل، وتذكر الله، وتصلي على النبي، لا تقيم الشعائر ولكن صوت الأذان يُسمع، بينما الانفلات الأخلاقي والابتعاد عن الروحانية في أولاد حارتنا أو في مجتمع أولاد حارتنا نجده واضحاً من خلال انتشار المخدرات والأفيون والحشيش من خلال استخدام النرجيلة أو الشيشة بالإضافة إلى مؤشرات أخرى مثل الزار عند بخاطرهم والتي لها مجالس تحضير الزار، ويأتي رفاة ليترد ويخلص الناس من الجن، وهي خرافة وإن كانت حقيقة علمية، تكن الأسلوب الذي استخدمه نجيب محفوظ يقوم على الخرافة أكثر مما يقوم على العلم.

وهنا نجد أن هذه الشخصيات التي -كما ذكرنا- تؤمن بالله عز وجل لكنها لا تمارس الدين إلا من خلال الصلاة على النبي وذكر الله عز وجل والإيمان بالقضاء والقدر، وهي سمات الشخصية الإسلامية التي حاول نجيب محفوظ أن يلبسها ثوباً علمانياً، ربما متأثراً بدراسته للفلسفة ودراسته للاشتراكية

إن العبث السياسي الذي عاشه الوطن العربي في القرن العشرين وحتى اليوم أستطيع القول أن محفوظ قد اختزله اختزالاً عملياً من خلال الشخصيات الرائعة التي صورها في محيط جبل المقطم ابتداءً من شخصية جبالوي وانتهاءً بشخصية عرفة وحنش.

وهنا نتساءل، وهو تساؤل كما يبدو لي مشروعا، كيف أو لماذا عمل نجيب محفوظ على أن يجعل هذه الشخصيات تعيش في منطقة واحدة من مصر المحروسة، وفي فترة زمنية لا تتعدى القرن ونصف القرن؟

إن اختزال الأحداث والشخصيات من خلال رواية أولاد حارتنا هي صورة عبثية صارخة حاول محفوظ أن يقول للعالم إن التجارب التي عاشها الإنسان بكل أنواعها اجتماعية، ودينية، وعلمية، لا تعني إلا شيئاً واحداً وهو تقدم الإنسانية وهذه النقطة تحديداً نجد أن محفوظ بلورها بشكل عملي من خلال شخصية قاسم الذي عمل على أن يكون سكان منطقة الأحداث في الرواية -جبل المقطم وما يحيط به- أصحاب توجه واحد لأن اختيار نجيب محفوظ للمجتمع المصري في منطقة المقطم على أنه مجتمع مسلم رغم التغريب الذي أحدثه نجيب محفوظ في روايته المذكورة يعني شيئاً واحداً فالمجتمع المصري في الفترة التي اختارها نجيب محفوظ وهي بعد بناء مدينة القاهرة إلى الاكتشافات العلمية

الشخصيات الأخرى أكاد أقول ولا أجزم إنها شخصيات خرجت من رحم الاشتراكية الدولية التي يؤمن بها نجيب محفوظ بالإضافة إلى انتمائه الوفدي.

إن رواية أولاد حارتنا تستحق الكثير من الدراسة وتحليل الشخصيات وهذا يقودنا إلى الفصل القادم من هذه الدراسة وهي محاولة التعرف على الشخصيات الأساسية في أولاد حارتنا ابتداءً من الجبالوي وبشكل مفصل.

الشيوعية بالإضافة إلى الجو العام الذي كان يحيط بالسياسة المصرية بعد ثورة ١٩٥٢م وبداية علاقات بين مصر والاتحاد السوفييتي آنذاك.

ونجيب محفوظ من المفكرين المصريين الذين تأثروا بالشيوعية رغم أنه وفدي وهنا نتساءل: كيف استطاع نجيب محفوظ أن يجمع النقيضين في شخصيته؟ وهنا أذهب إلى أن الجبالوي هو الشخصية الرأسمالية في رواية أولاد حارتنا رغم عبثتها بينما



الفصل السادس

نهايات عبثية

إن المتتبع لشخصيات أولاد حارتنا، يجد فيها النمو والتصاعد الدرامي من خلال الحدث أو الأحداث التي تحيط بالشخصية وهذا الوصف ينطبق تقريبا على جميع الشخصيات الأساسية في أولاد حارتنا باستثناء الجبلاوي، وهي الشخصية المحورية في هذه الرواية.

ذهب بعض الدارسين لرواية أولاد حارتنا، إلى أن الجبلاوي هو رمز القوة وهو رمز فرض السلوك والاختيار في حياة أبنائه وإلى بعض الصفات التي أوردها بعض الدارسين لهذه الرواية لكن المتتبع لشخصية الجبلاوي، فمن -وجهة نظري- أجد أنه هو الشخصية الرأسمالية ذات الهيمنة المطبقة على المجتمع والذي يعمل على إخضاع جميع أفراد أسرته أو عائلته أو المجتمع الذي يعيش فيه إلى رغباته ونزواته وإلى احتفاظه بأسرار خاصة به قد تكون أوراق حزبية أو مكونات رأسمالية تتعلق بسلوكيات المجتمع الذي يعيش فيه لأنه في النهاية يبحث عن وسائل يتحكم بها في المجتمع من حيث المعيشة وإعطاء الفرص للعمل وتقديم بعض الشخصيات على البعض الآخر من خلال اختيار مبني على المصلحة الذاتية، والذاتية فقط.

وهذا الرأي يؤكده اختياره لشخصية أدهم ليكون كاتباً لممتلكاته أو ممتلكات الأوقاف التي يشرف عليها الجبلاوي بحكم عقليته الرأسمالية، أما القصر أو البيت الكبير الذي يعيش فيه الجبلاوي وأولاده وزوجاته وخدمه وحشمه فهو مركز الرأسمالية التي تهتم بقوة رأس المال دون الاهتمام بطبقة الشعب.

وأن من يتمرد على العيش داخل هذا البيت فمن حق صاحب البيت أن يطرده خارج هذا البيت ليعيش شظف شرف العيش وحتى يحس بالفرق بين النعيم وعدم النعيم. أو بعبارة أخرى بين النعيم والحرمان.

والحديث عن الجبلاوي وهو حديث يأخذنا إلى عبثية الشخصية، أو لا معقولية الشخصية، فهذا الجبلاوي الذي يعيش أكثر من ١٥٠ سنة هو شخص غير موجود في الواقع، ولكن في أدب العبث أمراً عادياً جداً، وممكن أن تعيش الشخصية العبثية حسب رغبة الكاتب ١٥٠ سنة أو حتى أكثر من ذلك بكثير. بالإضافة إلى دقة المراقبة والملاحظة التي يتمتع

الذي يتمتع بها داخل البيت، بيت الجبلاوي.

وسرعة القرار التي تم فيها طرد إدريس تؤكد على عبثية شخصية الجبلاوي، فلو تعاملنا مع عملية الطرد بشكل عقلاني، ومن خلال شخصية طبيعية، ومن رجل يحب أولاده فمن المستحيل أن يتم الطرد بهذه السرعة لكن عبثية شخصية الجبلاوي تجعل غير الممكن .. ممكناً.

ويخرج إدريس من القصر ليبدأ في الانتقام من الآخرين وصب اللعنات على من يعيش داخل البيت، وهنا أيضاً نقف عند موقف عبثي صرف، فإدريس لم يحاول الاعتذار من أبيه ولم يحاول استرداد عطفه، بل خنع واستسلم لعملية الطرد متوعداً الآخرين بالسب والانتقام، وطبعاً سوف نجد أن إدريس يحقق جزءاً من هذه الرؤية عندما يلتقي مع أدهم خارج البيت، وهذا الانتقام يأخذ درجات كما درجات اللون من الفاتح إلى الأكثر سواداً أو عمقاً . فعندما يلتقي إدريس مع أخيه خارج البيت وقبل أن يطرد أدهم نجد أن إدريس يحاول أن يتقرب من أدهم ليصل إلى بعض المصالح والتي هي الحصول على وثيقة البيت «الحجة» أو الكتاب الخاص الذي يحتفظ فيه الأب.

ويبدأ إدريس وبأسلوب هادئ جداً، يبدأ من الهمس إلى المصارحة العلانية بإغواء أدهم للعمل على سرقة الكراسة، حتى يأخذ نصيبه

بها الجبلاوي، وهو أمر غير عادي بالنسبة للإنسان الطبيعي لكن حيث إن هذه الشخصية -كما أسلفنا- هي شخصية عبثية، فإن وجوده وقوته وحجمه وكل أبعاد الشخصية تتفق والرؤية العبثية التي ألبسها نجيب محفوظ لشخصية الجبلاوي.

حتى العنف والقسوة وغيرها من الصفات الحادة والانقلاب العكسي لهذه الشخصية، في بعض المواقف تؤكد على عبثية شخصية الجبلاوي، فهو ترامٍ غاضباً وبعد لحظات تراه ضاحكاً مبتسماً وفرحاً نشطاً، وهذا التناقض في السلوك قد يبدو طبيعياً عند الإنسان العادي ولكن ليس بالسرعة التي يصورها نجيب محفوظ لشخصية الجبلاوي في أولاد حارتنا، فهذا الانقلاب العقلاني أو العاطفي في شخصية الجبلاوي وهو انقلاب سريع جداً، يؤكد على عبثية هذه الشخصية بالإضافة إلى المبالغة في الحجم والقوة وطول العمر ومعرفة ما يفكر به الشخص المقابل له، ولو جزئياً.

خلاصة القول: أن شخصية الجبلاوي شخصية نجح نجيب محفوظ في رسمها رسماً عبثياً غير معقول فهي شخصية لا توجد بين البشر على مختلف العصور والأزمان.

ولعل السلوك الأول الذي يؤكد هذه النظرة هو احتدام نقاشه مع إدريس وطرده من القصر أو من البيت، وحرمانه من الثروة ومن الوجاهة التي يتمتع بها إدريس وإخوته

من التركية، أو كحد أدنى أن يعرف نصيبه من التركية، وهنا يقع أدهم في المصيدة عندما يتم إبلاغ زوجته أميمة ويبدأ التفكير عند أميمة بالثراء حتى تعرف نصيب زوجها من الميراث، وأيضا هنا نجد أن عملية التحريض على سرقة الكراسية ومحاولة الإقناع من أميمة إلى أدهم لم تأخذ وقتا طويلا وهذا أيضا حدث عبثي صرف، فقرار بمثل هذا النوع وعند إنسان يقرأ ويكتب كشخصية أدهم لا يمكن أن يتم بهذه السرعة، ولكن عبثية الرواية تدفع أدهم للموافقة ومحاولة الاستيلاء على الوصية أو الكتاب لمعرفة أسرار توزيع الثروة أو ما يتعلق بها.

وواضح جداً أن نجيب محفوظ استغل شخصية المرأة -أميمة- استغلالا يؤكد على ضعف المرأة بشكل عام من زاوية ومن زاوية أخرى تأثير المرأة على الرجل في اتخاذ القرار من خلال الإغراء الذي يذهب إلى أبعد من ذلك كالعلاقة الحسية بين الرجل والمرأة.

وهذه نقطة إن كانت واقعية فالرجل عادة أكثر ضعفا من المرأة للاستجابة للإثارة الحسية من قبل المرأة، وهذا يؤدي إلى أن يقع أدهم في المصيدة الأنثوية ويبدأ بمحاولة لأخذ الكراسية والاطلاع عليها لكن شخصية الجبالوي التي تظهر بدون سابق إنذار وهي إحدى مؤشرات عبثية الشخصية يحبط عملية السرقة ويترتب على ذلك طرد أدهم وزوجته من الجنة التي

يعيشون فيها أو بيت الجبالوي. فأدهم وزوجته كانا يعيشان في بيت فيه كل مستلزمات الخدمة والأكل والشرب وكل ما يتعلق برفاهية الإنسان حسب معطيات أحداث الرواية في الزمن الذي رسمه المؤلف، وبالتالي فإن طرد أدهم وزوجته يعني وبشكل عبثي العيش في نقيض ما كانا ينعمان به في القصر أو في البيت، ودليل ذلك أن أدهم يبيع ملابسه الفخمة ويبيئ له كوخا متواضعا جدا بعد أن كان يعيش في بيت كالقصر ويأكل أكلا طيبا وأصبح يأكل ما يقتات به من مواد بسيطة كالفجل والخبز وحتى أقل من ذلك، وهنا أيضا نتعامل مع الحدث العبثي من الانقلاب في الشخصية، من شخصيات مترفة إلى شخصيات معدمة من خلال مبرر أيضا عبثي. فمحاولة السرقة لا تعني نهاية العالم، لكن عبثية الحدث في الرواية وحتى تكتمل هذه العبثية نجد المؤلف يتخذ من عملية الطرد وسيلة لتعرية الحدث المعقول، وتحويله إلى حدث غير معقول أو حدث عبثي.

ويستمر نجيب محفوظ في رسم شخصياته من خلال قدرتي وهما وهند ومقتل همام بيد أخيه دون أن نجد مبررا حتى عبثيا لهذه الجريمة فالقتل تم بعد مشادة عادية تحدث بين أي أخوين ورمي قدرتي همام بالحجر إذ أخذناه بصورة واقعية فإنه لا يؤدي إلى الموت السريع كما حدث في أولاد حارتنا ولكن إذا أخذنا الحدث من

وهذه العبثية نجدها متجسدة في سلوك قدري، تجاه أخيه همام كما نجدها بوضوح في سلوك إدريس تجاه أخيه أدهم. إدريس وقدري يمثلان جناح النفس الشريرة، وهذه صورة قد لا تتسجم مع الرؤية الشاملة للرواية والتي أسلفنا إنها رؤية عبثية، بينما نجد شخصية أدهم ومام يمثلان الجناح الطيب في الشخصيات المرسومة في أولاد حارتنا، وأيضاً هنا نجد أن التشخيص واقعي أكثر منه عبثي من خلال السلوك الغريزي للخير والشر في النفس البشرية. وهو ما يأتي أكثر وضوحاً عند الحديث عن بقية الشخصيات في هذه الرواية الجميلة.

ولعل ما يؤكد عبثية الشخصيات السابقة وعبثية الرواية بشكل عام ومحدودية المكان والزمان، فكما أسلفنا فإن الأحداث تقع في منطقة جبل المقطم وما يحيط به شرق القاهرة، والزمان اختصره نجيب محفوظ فيما يزيد على مائة وخمسين عاماً بالإضافة إلى أن المؤلف حافظ على طبيعة المجتمع المصري الذي تدور فيه الأحداث من أكثر من زاوية، على سبيل المثال الملابس، طبيعة الأكل، الفول، والجرجير والفجل إلى آخره من الأكلات المصرية، كذلك عريات الكارو والعريات التي تدفع باليد، وهي كلها أدوات ملتصقة ببيئة الإنسان المصري، بالإضافة إلى العبارات المصرية الشعبية المتعارف عليها عند أبناء البلد في مصر

منطلق عبثية الرواية كل شيء عبثياً ممكن أن يحدث، وهذا ما حدث بحيث أن هذه الصخرة بغض النظر عن حجمها وثقلها ولكنها تؤدي إلى موت همام بشكل عبثي دون الذهاب إلى الربط بين الرواية القرآنية في حادثة مقتل هابيل وقابيل.

القرآن في هذه النقطة يقول: « فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ » (١) فهذه الآية لا تعكس ما حدث بين قدري ومام بمعنى -كما أسلفنا- أن الآية الكريمة تشير إلى عملية القتل دون الأخذ بالتفاصيل، بعبارة أخرى كيف قتل قابيل هابيل لا يعلم ذلك إلا الله، لكن نجد أن نجيب محفوظ صور عملية القتل بين قدري ومام بقيام قدري بقذف أخيه بحجر مما أدى إلى وفاة أخيه بشكل سريع، وهنا نجد أن عملية القتل في رواية نجيب محفوظ عملية غير مقصودة وأنها حدثت من خلال القتل الخطأ بينما في الآية الكريمة نجد أن النفس سولت لصاحبها قتل أخيه فقتله أي إن القتل في الرواية القرآنية قتل متعمد، بينما القتل في رواية أولاد حارتنا قتل غير مقصود.

ناهيك عن الحبكة الروائية التي استخدمها نجيب محفوظ في الكشف عن الجريمة من خلال بقع الدم في ملابس قدري، وهذا يدفعنا لأن نتساءل هل عملية القتل في رواية أولاد حارتنا حدث مقصود أم هو حدث عبثي، وأذهب إلى أن حادثة القتل مقصودة الفعل عبثية النتيجة.

وعند غيرهم مثال ذلك: الصلاة على النبي كلمات الحمد لله و عبارات أخرى مشابهة.

ولعل قمة العبثية عندما نتطرق إلى الشخصيات نجد أن الشخصيات الثلاث جبل، ورفاعة، وقاسم، كلهم جاؤوا في مجتمع مسلم، فالمجتمع الذي تدور فيه أحداث رواية أولاد حارتنا مجتمع مسلم لا علاقة له بالديانات الأخرى،، حتى الإشارة لن يتجه إليها نجيب محفوظ في أن هناك مسيحيين أو أن هناك يهودا في مجتمع المقطم التي تدور فيه الأحداث، فكل الشخصيات من الأسماء ومن بعض العبارات التي تدور على لسان الشخصيات في الرواية كلها تدل دلالة واضحة أن الأحداث تدور في مجتمع مسلم.

ولعل هذه النقطة تجعلنا نتساءل هل رواية أولاد حارتنا هي رواية القصد منها تجسيد الرسالات السماوية؟ أكاد أن أقول شكلا ربما، لكن كحدث واقعي داخل الرواية ليس أمرا واقعيا بل هو أمر عبثي فاقع العبثية زمانا ومكانا وشخصيات، وهذا الاستنتاج تؤكد الشخصيات الأخرى في الرواية والأسماء التي اختارها نجيب محفوظ لروايته داخل الحارة المصرية، وهي أسماء كلها تدل دلالة واضحة على أنها أسماء شعبية مصرية بسيطة التعليم أو تكاد تكون بعيدة جدا عن التعليم؛ أي أنها شخصيات أمية، وهذا أمر مقبول جدا في حال أن أحداث الرواية كانت في القرن السادس عشر أو السابع

عشر، لأن المجتمع المصري في ذلك الوقت لم يكن مجتمعا متعلما كما هو مع بداية ثورة ١٩١٩م أو بداية القرن العشرين ونهاية القرن التاسع عشر.

وهذا الاستنتاج وإن كان فيه شيء من الواقعية إلا أنه عند نجيب محفوظ حاول المؤلف أن يجعله نتيجة عبثية لشعب يؤمن بالخرافات وبأن الإنسان ممكن أن يلتقي بشخصيات وهمية ولعل أبرز هذه الشخصيات وإن كانت مجسدة على الورق لكن كأبعاد إنسانية وليس مادية، فهي شخصيات أيضا عبثية.

وقمة هذه الشخصيات جبلاوي وأولاده باستثناء أدهم وأميمة مع الأخذ في الاعتبار أن السلوك الاجتماعي لهذه الشخصيات كان سلوكا اجتماعيا مصرية بحثا فكلهم متزوجون ويعيشون في ترف ولهم طاعة عمياء لأبيهم ويأثمرون بأمره وينتهون بما يراه، فهي شخصيات مسلوكة الإرادة بحكم الشخصية الأساسية التي تسيطر عليهم وهي شخصية الجبلاوي، وهو كما ذكرنا في مكان سابق ذلك الدكتاتور أو الرأسمالية التي تتحكم في مجرى حياة الشعوب.

والحديث عن تركيز نجيب محفوظ على الرأسمالية يؤكد الفصل الأخير في الرواية وهو ما يتعلق بعرفة ذلك اليساري النظرة والذي جاء على أساس أنه يعرف الكثير من العلوم والذي يتوصل إلى اختراع التفجيرات من خلال استخدام

ومن بقايا الرجعية الرأسمالية والاتجاه إلى اليسار العالمي. وأيضاً هذه النقطة يؤكد لها أمران: الأول: وهو احتمال موت عرفة وعواطف التي هي مصر وأستطيع القول أن نجيب محفوظ في قتله لعرفة تحديداً هو ربما تكون قراءة مستقبلية لنهاية اليسار العالمي وتحديداً نهاية اليسار العربي لأن في العام ١٩٩١م سقط الاتحاد السوفييتي وانتهى عصر الشيوعية الدولية في جمهوريات الاتحاد السوفييتي وتحررت الدول المرتبطة بروسيا واتجهت إلى الرأسمالية أو الرأسمالية الاشتراكية.

ثانياً: إن هروب واختفاء حنش يعني أن الشيوعية لم تختف بشكل قاطع، لأن حتى اليوم هناك دول لا تزال تمارس هذا النوع من الفكر السياسي كما أن الأحزاب اليسارية في أوروبا واليساريين العرب متواجدون ويتفنون بأعجاد اليسار رغم الفشل الذريع الذي أنهى أسطورة اليسار العالمي وهذا أيضاً مؤشّر على أن حتى الدول اليسارية الآن تتجه نحو القوانين الرأسمالية أو محاولة الهروب من القوانين الشيوعية.

هذا الرأي والذي يأتي بعد أكثر من ٥٠ سنة من قراءة أولاد حارتنا يؤكد بعد نظرة المؤلف كقراءة مستقبلية لأن الأحداث لا يمكن لها أن تدوم بشكل قاطع إنما التغيير هو أساس حياة الإنسان في المجتمع. ونجد أن الشخصيات الثلاث جبل،

مادة مبهمة في الرواية، ولكنها من الواضح أن نجيب محفوظ يقصد فيها اكتشاف البارود أو بعبارة المتخصصين (الديناميت)، فعرفة شخصية يسارية عمل على تركيب مادة متفجرة قضى من خلالها على أصحاب (النابوت) وبذكاء قد يكون سابق لأوانه أو لزمانه عمل نجيب محفوظ على وأد اليسارية رغم إيمانه بها ورغم أن نجيب محفوظ كان يلعب في حياته الخاصة وهذا -رأبي الشخصي- يلعب بين اليسارية الشيوعية والوفدية المصرية.

ففي دراسته للفلسفة دفعته للشيوعية تفكيراً، ومصريته وحبه لبلده دفعته لأن يكون وفدياً مصرياً، وهذا الصراع الدائر بين اليساري نجيب محفوظ والوفدي نجيب محفوظ

رسمه الكاتب بصورة مركبة، بحيث إنك -كقارئ- قد تستطيع وقد لا تستطيع أن تؤكد على يسارية نجيب محفوظ أو على وفدية نجيب محفوظ خاصة وأن هذه الرواية كتبت بعد ثورة ١٩٥٢م وإلغاء الأحزاب التي كانت موجودة أيام الملكية في مصر ومنها حزب الوفد،

والتمسك باليسار العربي والذي هو شعبة من اليسار العالمي، وهنا عمل نجيب محفوظ بشكل متوازن في إرضاء السلطة في ذلك الوقت وتوجيه رسالة للسلطة بأن قد يكون خلاص مصر من براثن الاستعمار

إلا أنه أيضاً رأي يحتمل الخطأ والصواب.

وأبني وجهة النظر هذه للأسباب التالية:

● كتابة رواية أولاد حارتنا بعد ثورة ١٩٥٢ بسنوات.

● انقطاع نجيب محفوظ عن كتابة الرواية لفترة طويلة، واتجه لعدد من كتابة سيناريو الأفلام، ويبدو لي أن هذه الفترة التي انقطع فيها نجيب محفوظ عن الرواية كان يدرس أدب العبث واستطاع أن يصل إلى شكل ومضمون رواية أولاد حارتنا كنتيجة لهذه القراءات.

● حاول نجيب محفوظ من خلال روايته العبثية أولاد حارتنا أن يسير أو يتجه مع رأي السلطة في أن الخلاص للأمة العربية من ما يسمى بالاستعمار والتحرر هو الاتجاه إلى الاشتراكية، فنجيب محفوظ في روايته يسوق للاشتراكية رغم إنه في نهاية الرواية -كما أسلفنا- قتل عرفة وعواطف، وهذه مفارقة عجيبة تدفعنا لأن نتساءل هل نجيب محفوظ كان يتعامل مع اليسار العربي حبا في السلطة رغم أنه وفدي قبل الثورة أم أنه يستميل السلطة في الاتجاه نحو كتابة رواية أولاد حارتنا التي تحمل الكثير من المضامين اليسارية ومن ضمنها التشكيك في العبادات، هذه نقطة ربما يستطيع بعض الدارسين لأدب نجيب محفوظ يصلون إلى نتيجة حول هذه الرواية والتي كما أسلفنا عبثية الطرح والفكر.

ورفاعة، وقاسم، هي شخصيات ريديكالية تطلب التغيير للمجتمعات التي جاءت منها، لكن هذا التغيير جاء جزئياً عند جبل وعند رفاعا وجاء متكاملاً عند قاسم رغم أن الأحداث لهذه الشخصيات الثلاث كلها تدور -كما ذكرنا- في منطقة واحدة هي جبل المقطم وما يحيط به أي أن عبثية نجيب محفوظ جعلته يختار مكاناً واحداً لأحداث روايته مع الاحتفاظ بتغيير الأسماء كحي جبل وحي رفاعا وحي الجرايع. وهذا لا يعني تغيير الأماكن جغرافياً ولكن تغييراً رمزياً وعبثياً صرف، فهذه الشخصيات التي غيرت في سلوكيات المجتمع التي جاءت منه وإليه لا يوجد بينها بعد زمني، كما هو في الرسائل السماوية ونجد أن حلقة الاتصال واردة جدا بين الشخصيات الثلاث فمجتمع جبل يتحدث عن مجتمع أدهم ويتذكر، ومجتمع رفاعا يتحدث عن جبل ويتذكر، ومجتمع قاسم يتحدث عن مجتمع رفاعا وجبل وأدهم ويتذكر، وهذه كلها مؤشرات عبثية في متابعة الحدث أو كما أسلفنا في موقع آخر لاختزال الأحداث في فترة زمنية وجيزة حتى وإن كانت تزيد عن المائة والخمسين عاماً.

وهنا نتساءل: لماذا عمد نجيب محفوظ إلى العبثية في طرح أفكاره والتي جعلت بعض الدارسين لهذه الرواية يذهبون إلى أن نجيب محفوظ حاول أن يتحدث عن الديانات السماوية الثلاث، وهذا رأي، وإن كان رأياً قابلاً للنقاش

المؤلف لتسويق فكرته التي حاول أن يجعل منها فكرة واقعية رغم أنه يعرف تماما أن ما كان يكتبه هو كتابة عبثية فتغيير الأسماء هو هروب مقبول ولكنه عبثي الطرح وحتى تكوين الشخصية تكويناً عبثياً فقضية الأفاعي أو العفاريت كلها خدع استطيع أن أقول استخدمها كما لو كان مخرجاً سينمائياً الذي يستخدم الحيل السينمائية.

كما أن النهاية لهذه الشخصيات من الواضح أن نجيب محفوظ أيضاً حافظ على نهايات عبثية للشخصيات الثلاث، رغم تواصل الحدث من خلال -كما أسلفنا- المكان والزمان.

(١) الآية (٣٠)، المائدة.

والحديث عن بقية الشخصيات حديث قد يبدو واضح المعالم فالرموز لفرعون وزوجة فرعون عند مجموعة أو أهل جبل، وكذلك شخصية مريم المجدلية وغيرها من الشخصيات ذات العلاقة بحياة السيد المسيح عليه السلام، أيضاً شخصيات استخدمها نجيب محفوظ لتأكيد فكرته في النفس البشرية حول اتجاه الشر والخير.

وهذا أيضاً ينطبق على استخدام جبل للأفاعي، ورفاعة في استخراج الجن من الإنسان أو العفاريت كما سماها نجيب محفوظ والشخصية الثالثة -قاسم- أحاطها نجيب محفوظ برموز من التاريخ العربي زكريا مثلاً وصادق، وقمر إلى آخره وهي شخصيات وضعها

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

«إيقاع الموج والزبد»: آمال الشاذلي تولد الحياة من رحم الشقاء

بقلم: د. أحمد المصري *

إيقاع الموج والزبد محاولة روائية أولى للكاتبة المتميزة آمال الشاذلي التي أبدعت عدداً من المؤلفات الرائعة مثل: ضجيج الصمت، لحظة اغتيال، شظايا، لسبب ما، ولها تحت الطبع: طرقات على أبواب السكون، والعالقون.

وروايتنا إيقاع الموج والزبد رواية تقع في سبع وثمانين صفحة مقسمة على تسعة عشر فصلاً، منها ستة عشر معنونة وثلاثة جاءت غير معنونة أما الفصول المعنونة فقد قسمت بالتساوي بين الماضي والحاضر، فثمانية منها بعنوان: أضواء على الماضي، وثمانية أخرى بعنوان: سطور من الحاضر، وقد وردت الفصول بالتبادل، الماضي أولاً ثم الحاضر ثم الماضي ثم الحاضر وهكذا، أما الفصول غير المعنونة فهي الأول والثامن عشر والتاسع عشر وقد جاء الفصل الأول بمثابة بطاقة تعارف وتمهيد من الكاتبة للقارئ يحمل له مسوغ الكتابة والمحرض عليها وهو محاولة البحث عن حياة جديدة هرباً من صحراء العيش إلى واحة وارفة على أوراق الكتابة وقد صدرت المؤلفة هذا الفصل بمقولة تعد إجابة على تساؤل يطرح نفسه بقوة هو لماذا كل هذا الإغراق في الماضي؟ فقالت:

غرقت بالماضي لأنني لم أجد حاضراً ينتشلني

وهي مقولة توحي بعدم قدرة الكاتبة على الانسجام مع الحاضر والتعايش معه لذلك كانت تتردد إلى الماضي بحثاً عن ذاتها الضائعة، كما صدرت آخر فصل من فصول الرواية بعبارة مكثفة تعطي خلاصة الرواية هي:-
تولد الحياة من رحم الشقاء.

والرواية تحمل صراعات بين ثنائيات متضادة مثل الماضي والحاضر، الليل والنهار، الموت والحياة.

* كاتب من مصر.

(د) التحولات التي تطرأ على الشخصيات مع تطور الحياة وتغير الظروف.

مثلاً حدث لبهيجة التي تحولت إلى نسخة من زوجة عمها في الرقة والعطف على الآخرين، وكذلك شخصية حسن الذي أثقلته الهموم والأحزان فهام على وجهه بعد أن خانت ذاكته فرحلت عنه وخلفته في غياهب المجهول.

والملاحظ أن آمال الشاذلي قد ركزت في وصفها للشخصيات على أعماق الشخصية فغاصت في نفوس أبطالها مبتعدة عن الوصف السطحي الخارجي لها.

كما نلاحظ أيضاً أن جميع الشخصيات الرئيسية في الرواية شخصيات صالحة طيبة ودودة متصالحة مع الحياة لكنها تتعرض لقهر وضغوط فوق مستوى تحملها وقدراتها وكأننا أمام دراما قدرية تتجاوز إرادة المقاومة والتحدي مثلاً كنا نرى في الكلاسيكيات اليونانية القديمة ولكن الفارق الجوهرى هنا أن الشخصيات تدعن لقدرها وتستسلم له دون شكوى أو تبرم وتعيش مهزومة راضية.

وتعد بهيجة فرحان المحمدي حمروش الشخصية الرئيسية في روايتنا وهي شخصية عانت كثيراً

وحول هذا الصراع تدور أحداث الرواية منذ بدايتها وحتى نهايتها نهاية مفتوحة تحمل بصيصاً من الأمل لحياة جديدة تولد من رحم الشقاء وقد تخيرت الكاتبة لروايتها بنية تقوم على سرد الراوي العليم الخبير مما جعلها حاضرة بقوة في أحداث الرواية ومتدخلة في كثير من الأحيان بالتحليل والتعليق تعرض أفكارها ورؤاها وكثيراً ما كان يطفئ فكرها على تسلسل الأحداث وتتابعها.

الشخصيات

أجادت المؤلفة التعبير عن شخصياتها ببراعة شديدة وقد تنوعت طرق تقديمها لهذه الشخصيات على النحو التالي:

(أ) المظهر الخارجي وملامح شكلية وجسمية تمثل الهيئة الخارجية للشخصية وهذا النمط الفوتوغرافي قلما تلجأ إليه الكاتبة في الرواية.

(ب) التكوين النفسي والصفات الداخلية والخبرات المكتسبة.

وهذا موجود بكثرة في الرواية حيث يظهر بوضوح في وصف هناء والطبيب والعلم وأسرته، وغيرهم من شخصيات الرواية.

(ج) البيئة المحيطة بالشخصيات مثل الجذور العائلية والمحصلة الثقافية.

دلالة العنوان

العنوان مفتاح الرواية السحري الذي به تفك شفرتها، والإشارة الأولى التي يرسلها المؤلف إلى المتلقي، وقد وفقت الكاتبة في عنوان روايتها لما فيه من مراوحة بين الإقدام والإحجام، كما يرمز إلى الصراع بين الماضي والحاضر، فالموج بحركته المتجددة يرمز للحاضر بينما يرمز الزيد للماضي.

آليات السرد

النظام الزمني

زمن السرد لا يتقيد بالتتابع المنطقي للأحداث، لأنه يخضع لتكنيك المؤلف في الحكى الذي يتخذ في كثير من الأحيان طابعا دلاليا أو جماليا، وينتج من ذلك الاختلاف بين زمن الحكى وزمن السرد عديد من المفارقات الزمنية تحدد ما يعرف بالنظام الزمني وهو ما يمكن السارد من الاسترجاع أو الاستباق في سرد الأحداث.

والكاتبة لا تتقل أحداثها من نقطة زمنية محددة إلى نقطة زمنية أخرى تعقبها ولكنها تتقدم ثم تعود إلى الوراء، وبالنظر في العلاقة بين مدة الوقائع وطول النص القائم على مستوى القول يمكن التوصل إلى تحديد سرعة القص ومدته الزمنية

من فقد الأحبة والأهل بشكل مأساوي سبب لها صدمات متتالية وآلاماً متعددة لكنها امتلكت إصراراً عجيباً جعلها تصر على الحياة وتقف صامدة محولة محنتها إلى منحة وحزنها إلى طاقة إيجابية تفيض عطفاً وحناناً على كل المحيطين بها.

وهناك أيضاً شخصية أخرى مؤثرة في أحداث الرواية هي شخصية هناء بسيوني التي مرت هي الأخرى بمحن شديدة من فقد الأهل والإصابة بمرض قاتل، لكنها أيضاً تمسكت بالحياة وتقبلت الابتلاءات بنفس راضية وكان ضرورياً أن تلقي الشخصيات لتحيط بهيجة هناء بكل صنوف الرعاية والحب والاحتواء لتصبح عناية بهيجة بهناء ميلاداً جديداً وحياة متجددة لبهيجة نفسها.

وهناك شخصيات أخرى مهمة مثل: العم وزوجته، وأبناء العم حسين وأيمن و يسري وهم يمثلون الأسرة البديلة التي احتضنت بهيجة وغمرتها بالحب والرعاية لكنهم رحلوا واحداً تلو الآخر ولم يبق إلا حسين الذى فقد ذاكرته وصار يتخبط في طريقه بلا هدى مما جعل بهيجة تترك كل شيء لتبحث عنه وتحاول أن تعيده إلى الحياة مرة أخرى.

خلفيتها المعرفية والثقافية فانطبع أسلوبها بها فوجدناها تحدثنا عن مذبحة المماليك، وعن نابليون بونابرت وكيف أفل نجمه وهوى بعد طول صعود وارتفاع، كما نجد مقارنة تاريخية سياسية بين عبد الناصر والسادات فجاءت روايتها متأثرة بموقفها من القضايا السياسية والاجتماعية وعاكسة لخلفيتها الثقافية والمعرفية.

لغة الرواية ومستوياتها

اختيار لغة الرواية ليس أمراً ميسوراً ؛ لأنها أهم ما ينهض عليه البناء الفني الروائي، فسحر أداء الكلمة وما تموجه من تصوير رمزي هو سر فنية العمل، فالشخصيات تستعمل اللغة، تصف بها أو توصف بها مثلها مثل المكان والزمان والحدث، واللغة هي التي تميز كاتباً عن كاتب وتعلو بمبدع عن مبدع حيث تتفاوت قدرات المبدعين في تسيير دفة سفينة البناء اللغوي بغية الإبحار بنا إلى أرض القلق المشع بشتى ضروب الإلماحات الاجتماعية والسياسية وغيرها، وإذا غاب السحر اللغوي عن العمل الروائي فقد غاب عنه كل شيء، ولغة آمال الشاذلي لغة متميزة تتم عن موهبة واضحة لكاتبة تملك أدواتها الفنية وتجيد توظيفها، وتعي وظيفتها حق الوعي، فوظيفة اللغة في الآداب

في الرواية فسرعات القص الأربع القفز والاستراحة والمشهد والإيجاز تحققت جميعاً في هذه الرواية وإن كانت السرعتان الثالثة والرابعة الأكثر دوراناً في الرواية، وتفسر هذه الحركات على النحو التالي: الاستراحة: زمن القول أطول قياساً بالزمن الواقعي.

القفز: الزمن الواقعي طويل وزمن القول قصير.

المشهد: حوار بين الشخصيات يتعادل فيه زمن القول مع الزمن الواقعي.

الإيجاز: زمن القص أقصر من زمن الوقائع.

لجأت آمال إلى تقنية القطع والتناوب خالقة حالة من التوتر للمتلقي مما يجعله مشدوداً ما بين حالتَي الاسترخاء والتوتر لا يخرج منهما إلا بانتهاء الرواية.

الصيغة السردية

تعتمد على طريقة الراوي العليم الذي يعرف كل شيء مما سمح للمؤلفة بحضور بارز في روايتها.

الصدى السردى

علاقة آمال بالرواية وأثرها في الشخصيات واضح جداً إن آمال التي عملت مدرسة للتاريخ مدة سبع سنوات لا تستطيع أن تنسى

والفواصل لتستغرق النص كله تقطر
موهبة وتفوح إبداعاً تسيطر عليها
الاستعارات الشعرية وهي نوع من
الاستعارات تحتاج قدراً كبيراً من
الإبداع يمكن للكاتب عن طريقه
استثمار ملكة المشابهة لولوج عوالم
جديدة وبناء علاقات غير مسبقة
بين الموضوعات وهو نوع من
الاستعارات يختلف عن الاستعارات
الجذرية العادية التي تظهر في لغة
الناس بعيداً عن أي قصد إبداعي.
ومن عبارات آمال الشاذلي شديدة
الشاعرية التي برعت في رسم
صورها البيانية تلك العبارات التي
تصور الصراع بين الليل والنهار مثل
قولها:

الغروب والشروق يتشابكان
يتصارعان يتبادلان النصر
والهزيمة.

وقولها أيضاً:

رفع الليل رايتة البيضاء أمام
جيوش النهار.

وقولها:

سرعان ما أضرم النهار النيران
بأطراف الليل فمزقت ساعات
النوم لاهثة كأن هناك من
يتعقبها.

فهذه ثلاث صور للصراع بين
النور والظلمة أو الليل والنهار
في الصورة الأولى صراع متكافئ
يتبادل فيه كلاهما الفوز والانكسار،

تشكيلية جمالية في المقام الأول ؛
أي أن غايتها التصوير إلى جانب
وظيفتها التوصيلية.

ولغة آمال في روايتها لغة راقية
رفيعة شاعرية مكثفة تجعل روايتها
بمثابة القصيدة أو الرواية القصيدة
المتميزة، فعلاقتها مع اللغة علاقة
عشق أثمرت نموذجاً رائعاً للعلاقة
الحية مع اللغة فهي عندها سلسلة
عذبة لا تستولي على الأحداث أو
تطفئ عليها كما أنها لا تتوارى
خلفها، مما مكنها من إقامة توازن
بالغ الدقة بين هذين المكونين
الرئيسيين لروايتها.

كما أنها لغة شاعرة وهذه الشاعرية
نلاحظها بوضوح في مقدمة الفصول
عبر تلك الدقات الشعرية التي
عنونت بها كل فصل من فصول
روايتها لتكون بمثابة تكثيف لأهم
ما اشتمل عليه هذا الفصل وهي
بالمناسبة مقاطع مأخوذة من كتابها
(شظايا) الذي يعد تصويراً دقيقاً
لشخصية آمال الشاذلي وأفكارها،
ومشاعرها، وبالربط بين شظايا
وإيقاع الموج والزبد يتضح لنا حضور
آمال الحقيقية بقوة في الرواية مع
كثير من المراوغة وتبادل الأدوار
فكل شخصية من الشخصيات بها
شيء من آمال.

اللغة إذن شاعرية تتجاوز المقدمات

لاختلاف الحالة النفسية وإن كانت تتفق معها في دقتها وبراعتها وحسن صياغتها.

ومن أبرز الصور البيانية التي وردت عند أمال الشاذلي الصورة المتعلقة بالزمن ومروره، مثل قولها:-

انشقت ساعتى عن ثلاثة عقارب ضارية، انقضت بأنيابها علي سنوات العمر ولا يزال العمل جارياً.

وهي صورة جميلة مبتكرة تعبر عن مضي العمر سريعاً عن طريق التهام عقارب الساعة لسنوات العمر.

وهناك صورة أخرى لمرور الزمن ولكنها صورة على النقيض من هذه الصورة تقول فيها:

الساعات تمر فوقى متأودة كسولة.

ومن الصور الرائعة تلك الصور التي تخلع فيها صفة الذبول على الروح والعمر حين تقول:-

نمت الأعشاب البرية بساحة العمر، نضب معين روحي، لم يبق في وجهي إلا اصفرار الذبول.

وقولها كذلك:

تلقفنا الزمن أوراقاً يانعة ولفظنا أوراقاً ذابلة.

وقولها كذلك:

حين يصيب الجفاف حياتنا، تفيض ينابيع الذكريات بما يحفظ على

أما الصورة الثانية فتعلن استسلام الليل للنهار وقد عبرت عن هذا الاستسلام بكناية جميلة هي رفع الراية البيضاء، لكن الصورة الثالثة ينتصر النهار انتصاراً مؤزراً ساحقاً عبرت عنه بتعبير استعاري رائع في قولها أضرم النهار النيران بأطراف الليل.

ومن خلال النظر في هذه الصور نلاحظ أن الكاتبة انتصرت للنور على الظلام في إشارة لانتصار الأمل على اليأس والحياة على الموت.

ومن الصور البيانية الرائعة تلك التي عبر عن استقبال الكاتبة للصباح فتقول:-

حين داعبت أشعة شمس اليوم التالي أجفاننا، استجبنا له، هممنا لعناقه، يدفعنا حماس جارف للترحال في دقائقه وثنائيه.

صورة جميلة لصباح جميل تتحد معه الكاتبة وتعانقه بحب وعشق لكنها ترسم صورة متناقضة مع هذه الصور في وصف صباح آخر فتقول:

هرول إليّ صباح جديد على غير رغبة مني، دس أنامله بين جفوني ليفتحها عنوة، فلا رغبة بي لمواصلة الركض في ذلك السرداب الذى يطلق عليه حياة.

صورة مختلفة عن سابقتها نظراً

أوراقنا بعض اخضرارها .

وقولها واصفة علاقتها بهناء:

سأبدد عنك وحشة غياب الأهل
وستددين عني وطأة عجلة الزمن
المراقبة على منحنيات سنوات العمر
المنصرمة في حداد سرمدى .

وهكذا تتوالى الصور الرائعة ذات
الطابع الجمالي التي يغلب عليها
التقنن والإبداع، صور تحنو نحو
تصورات جديدة، وخلق ترابطات
غير مسبقة بين الموضوعات
والأوضاع، تستطيع هذه الصور
والاستعارات ملاحظة المشابهة بين
موضوعات مختلفة تماماً، وهذا ما
يطلق عليه الاستعارات الشعرية
الإبداعية تمييزاً لها عن غيرها .

وبالإضافة إلى ما سبق فقد لجأت
الكاتبة إلى استخدام الفضاءات
النصية التي برعت في توظيفها
واستخدامها استخداماً رمزياً
يوحي بكثير من المعاني والدلالات،
وهذا أمر مقصود تدعوفيه الكاتبة
الملتقى إلى مشاركتها في إبداعها
القصصى، وهذه مشاركة تثري
النص وتضيف إليه، كما تكسر
الحواجز بينه وبين الملتقى الذي
يشارك في إنتاج النص ويتوقع
المسكوت عنه فيه، ويحاول سد
فراغه وإكمال بنائه .

كما غلب على سرد آمال الشاذلي
في هذه الرواية كثافة الاسترجاع
أكثر من الاستباق، ومن توابع هذا
الاسترجاع الحديث النفسي أو
الحوار الداخلي، أو لغة المناجاة،
فالماضي في حقيقته غير قابل
للعودة بحال من الأحوال لكن
المقابل لها هو الاستعادة السردية
التي تسكن المخيلة ثم تخرج في
بنية صياغية تعتمد الفعل الماضي
المعبأ بالذكريات الغائبة .

كما تمكنت آمال الشاذلي
من منح شخصياتها اللغة المتسقة
وطبيعتها وميولها وأفكارها، وقد
استطاعت العزف على أوتار هذه
المستويات اللغوية ببراعة فائقة،
وقد تشكلت لغتها في الرواية عبر
ثلاث صور هي:

(١) لغة النسيج السردى .

(٢) لغة الحوار .

(٣) لغة المناجاة .

لغة النسيج السردى

لغة تقدم الشخصيات وتصف
المناظر وتعلق على الأحداث وتعبر
عن العواطف والمشاعر، وهي لغة
لا غنى عنها في أي رواية، كما أنها
تسمح للمؤلف بالحضور بشكل
مكشوف وقد طغت هذه اللغة على
معظم أجزاء الرواية .

واعتراف الذات للذات، تتدس
ضمن اللغة العامية المشتركة بين
السارد والشخصيات وتمثل الصدق
والحميمية والاعتراف والبوح، وهذه
اللغة الأكثر استخداماً في روايتنا
لأنها تقوم على التداعيات الذهنية
والاعترافات.
وأخيراً نحن أمام رواية متميزة
جديرة بالقراءة لكاتبة متميزة
فرضت اسمها بقوة بين المبدعين
المحلقين في سماء الإبداع.

لغة الحوار

لغة معترضة تقع وسطاً بين المناجاة
واللغة السردية، وآمال تجنح لعدم
الإكثار من الحوار فهو عندها
مقتضب ومكثف لا يطفئ على
جمالية اللغة، وقد أعطت آمال
الحوار حقه وأدته بصورة رائعة
ومميزة في روايتها.

لغة المناجاة

لغة تعبر عن حديث النفس للنفس



مجموعة «بقعة دم على شجرة» ل: منير عتيبة فلسفة الفقد، وهاجس الاكتمال

بقلم: محمد عطية محمود *

استهلال لا بد منه

من خلال عنوانين داخليين دالين، يشطران المجموعة القصصية «بقعة دم على شجرة» لـ «منير عتيبة»، تبدو العلاقة بين الكتابة القصصية، وفلسفة المعاشية الحياتية المغايرة للواقع، أو المنحازة إلى الجانب الآخر من الحياة المفتقد في دهاليز الحيرة الإنسانية، أو ربما الوقوع تحت تأثير الرغبة في إعادة تشكيل العلائق المادية مع الواقع المحيط، من حيث اختلاف الزوايا الحياتية، ونزوعاً نحو اكتمال الرؤى المتعلقة بالحالة (القصصية / الإبداعية) المتضاربة مع الحالة الحياتية المشتبكة مع الواقع، واللاواقع في نفس الآن.. يبدو ذلك كله مرتبطاً في ضمير النصوص بمسيرة، ومصائر الشخصيات التي تعاني ضغطاً نفسياً، وإن تفاوتت درجات تأثر كل منها بعناصر فقد أي من مقومات تلك الحياة أو ما تصبو إليه فيها، وهاجس كل منها للاكتمال أو التحقق من فشل هذا الهاجس.

حيث يلج «عتيبة» عالم مجموعته الجديدة، باستلهام روح أحد نصوصه في مجموعته السابقة «كسر الحزن»، مستمداً منها مفتتحة دالا، ومؤثراً في تعميق الرؤية الخاصة للمجموعة، والتي ترتبط بهذا الإحساس الفلسفي بقوة الفقد إمعاناً في الالتصاق بقوة في أمل ما ربما تحقق كاكتمال لهاجس ما.

ف «بقع الدم المتناثرة على العروق الصغيرة الناتئة» تشي مبدئياً ببيكاره الإحساس بهذا الألم المحدث لهذه البقع / النزيف الذي تتماهى معه الشخصية الساردة لتصنع معه المصير الذي تجرّها إليه نوبات من الأمل المشوب بالخوف من الفشل أو هاجس الاكتمال الذي لم يتحقق على مدار الزمن، أو بمعنى آخر عكسي ربما كان الإمعان في تحقيق الفشل أو

* كاتب من مصر.

يلعب فيها الزمن، مع دلالات
الفقد المعنوي، المتضافر مع المادي
في أغلب الأحوال. فتبدو تراتبية
الحدث السردي في نموذج «قصة
أخرى»، بتفاصيله الدقيقة المتواصلة
دلالة على الرتابة أو بالأحرى فعل
الاعتیاد الذي أدى إلى تلك الرتابة،
أو ما يمكن أن نسميه تجاوزاً
بالديناميكية الساكنة للحدث،
والذي تعتمده الشخصية الواقعة
تحت تأثير فقدائها لعناصر كثيرة
من عناصر وجودها على خريطة
الحياة، والتي تتوافق معها حركة
السرد بالفعل الماضي، والذي توكل
إليه عملية السرد على نحو:

«الثالثة إلا عشر دقائق، ملم أوراقه
.....، أسرع ليلحق بالأتوبيس.....
.....، أنزله الأتوبيس.....، ألقى
السلم.....، لم يتوقف، أخبر
المعلم فرج أنه سيعود.....،
لاحظ تجمعاً كبيراً من أهالي
الشارع.....، واصل طريقه دون
أن يتابع ما يجري.....،
صعد درجات السلم قفزاً وهو
يتعجب من نفسه، لماذا يشعر بكل
هذا الشوق إليها اليوم؟» ص ١٣

بتحديد الزمن بالصيغة الرقمية
الدقيقة، ومن خلال هذه الحركة
الآلية التي تتولى المسرود عنه
في النص، نلاحظ تعاقب الفعل
الماضي الساكن، مع اللامبالاة
التي تغلف سلوكه، والتي يفسرها

الاقتناع به على أنه نجاح، أو أمر
واقع من شدة الاستغراق في الأمر
الذي صار واقعاً بديلاً ...

«تصبح رأسي نقطة حمراء..
أتضاغط في النقطة الحمراء..
تراب رمادي يعلوني.. ألتصق
بالبقعة الكبيرة المدفونة في حفرة
عميقة بين عرقين عجوزين».

يبدو هنا رمز العرقين العجوزين
دلالة على التحول وارتباطه بمرور
الزمن، وكنيجة حتمية له، تحمل روح
الفلسفة للحظة/ الشريحة السردية
المكتفة الخارجة من رحم الإحساس
بهذا الفقد، والذي يفرض تداعيات
وجوده بتحقيق اكتمال الصورة على
الهيئة التي قدر لها سلباً على
نفسية السارد الواقع تحت تأثير
هاجس الاكتمال أياً كان، مع ما
يتركه أثر ملازمة الأثر الدموي
المعنوي لتلك الشخصية وتمكنه من
إجهاض أحلامها؛ مما يعطي هذا
المفتتح حق الوجود الشرعي في
متن هذه المجموعة.

«عن الزمن والمتاهة»

يرتبط القسم الأول للمجموعة
المعنون بـ «عن الزمن والمتاهة»،
بعنصر الزمن الذي تسلك من نص
المفتتح، متتبعا هذا الخيط النفسي،
والذي يربطه بدلالة المتاهة التي
تتألف معه، ليسيطر على مجرى
السرد الواقع بينهما، من خلال
مجموعة داخلية من النصوص

منها هذا الشخص الواقع تحت تأثير رغباته، في الوقت ذاته الذي يستمرئ فيه هذا الضعف، ويشتهي تلك الرغبة؛ لتقع هنا مفارقة عجيبة تعانق معنى نفسي موغل في التعقيد، إمعانا في الضعف، وسيرا في عكس الاتجاه، فهو يستشرف هذه اللحظات التالية، برغم هذا الانكسار والاستلاب:

«إن خياله المجنون لا يزين له فقط أن يعاشرها في غير ليلة الجمعة، بل في النهار أيضا، سيأخذها كما لم يأخذها من قبل.....، سيحتضنها ويواقعها على الأرض.....» ص ١٤

إلا أن المفارقة التي يضعها النص/ الواقع، في مقابل كل هذه الصيغ الفعلية التي تنفلت بالزمن من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل أو الاستشراق بحس المستقبل أو الاشتقاء المفترض، لكسر حاجز المكان وتلاشيه، يقف كل ذلك عند المكان الذي يشخص ويبرز؛ ليفضح الممارسة للحقيقة المرة، أو النتيجة التي ترتبت على هذا العجز المتمثل في فقدته مجرد قوة التواصل الجنسي الحميم، تلك المسألة التي تؤرقه، ولا تؤرقه، وهي المواجهة المبتورة الحس أو المدعية وجوده في نفس الآن، لتبرز هذه الازدواجية الدالة على الانقسام الذي تعاني منه الشخصية التي لا تدع للقاريء فرص التعاطف معها:

النص بأنها حالة شوق أو ربما كانت تغييرا أو انفصالا عن الواقع الخارجي المحيط. إلا أن ما يحدث في المخيلة أو هواجس الذات يقع في النص بصيغة الفعل المضارع المستمر، وذلك من خلال تهيئة الذات لتكرار هذا الفعل الحميمي. الذي يكشف عنه النص تلميحا ثم تصريحاً. الذي لا يحدث اعتيادا في مثل هذا الوقت. إذن فالمحاولة لكسر هذا الاعتياد تصحبها هذه الاستعادة اللحظية الراصدة، على الرغم من التأكد من فشل اكتمال العلاقة المشتهاة:

«إنه الأربعاء، منذ أكثر من عشر سنوات استقر برنامجهما على ليلة الجمعة، ترتدي قميص نوم لا يلاحظ لونه عادة، يدخلان الفراش برزانة، تحرك يدها، تقبل شحمة أذنه، يغمض عينيه ويجوس بيديه....، يحاول استجماع همته.....، تنتهي رغبته بعد أقل من نصف دقيقة.....، يضغط على نفسه نصف دقيقة أخرى.....، يخرج منها وقد بدأت.....، يدير كل منهما ظهره.....، لا ينظر في عينيها أبداً..... يتوقع انفجاراً ما قد يطيح بحياتهما» ص ١٤

بهذه الأفعال المضارعة المتوالية التي تصنع المشهدية الدالة تتجسد بوادر الأزمة، التي لا يفيد معها العلاج؛ فهي تطرح دلالات الفقد التي يعاني

وغيره من ملامح السلبية والخمول، جاء فعله الجديد ليثير الدهشة أو يحدث الانقلاب على حد السواء بديناميكية حقيقية تخالف السكون الذاتي للحركة، ورتابتها في الجزء الأول:

«ألقى السلام على المعلم فرج ووقف يستمع إليه وهو يشكو من سوء الحال لفت نظره سعيد الحايي يضرب طفلاً اخترق الجمع وشد الصبي من يد سعيد الحايي شرب (العرقسوس) ببطء وتلذذ، ضحك من أعماقه» (النص)

في حين توفرت له الفترة الزمنية التي عانق فيها ذكرياته الجنسية الحميمة، بين كل تلك الأحداث:

«.... أساييع الزواج الأولى كانت شيئاً خيالياً، إنه لا يتذكر تفاصيلها، يعتقد أحياناً أنها لم تحدث أبداً، لا يتذكر إلا أنها كانت أساييع استثنائية في حياته» وهكذا ص ١٦

ليطلق لها جس اكتماله العنان، محاولاً اصطياد اللحظة الفاتنة مرة أخرى:

«لكنه اليوم يريد أن يخرق كل القواعد، يريد أن يضاجعها بشبق غير روتيني وفي أي مكان في الشقة غير حجرة النوم» ص ١٧

هنا يترك النص للمسرود عنه حرية الحركة الذهنية فيما بين الفراغات التي تخلفها حالة الاندماج مع

«فتح الباب بسرعة، بينما صينية الشاي والكوب الساخن الملائن يقعان على الأرض بضجة مزعجة، زوجته تقف محتدة في مواجهة السباك الشاب الضخم، فهم الموقف بسرعة، وقف أمام السباك ينتفض غضباً، صرخ فيه شاتماً، حمد الله أن السباك لم يغضب ولم يلقه أرضاً نظر إليها فخوراً ببطولته التي أنقذتها، نظرة الكراهية التي رآها في عينيها أخمدت سعيره!!» ص ١٥

بتلك النهاية الرئيسية الموضوعية للنص كوجه أول للعملة الرديئة، يكون النص قد لامس واقع الإحساس بالفقد المتجذر بالنفس، بصورة عملية قد تكون خالفت الرؤية التي يود الكاتب أن يفلسف بها هذه النقيصة في شخص المسرود عنه، مما دفعه للدخول في مغامرة إعادة القصة الرئيسية، التي ربما تناصت مع قصة «البطل» لمحمد حافظ رجب (الذي أهداه الكاتب القصة!!) مما يدعو إلى إعادة الكتابة التي هي محاولة إعادة تشكيل الواقع من زاوية أخرى، ربما فتحت آفاقاً أوسع لتعميق الإحساس بهذا الفقد للثقة، وفقد كل مقومات الرجولة، إلا أنه يعالجها بطريقة تعويضية تفرض سماتها على الأفعال التي تتناقض مع أفعال ذات الشخصية في شطر القصة الأول، ففي مقابل عدم توقفه أمام المعلم فرج، ويأبى العرقسوس،

× في الوقت الذي لا تكتمل فتنة التواصل أيضاً، تعبيراً عن فقد آخر، في نموذج «قصة شخص آخر» التي تلعب على ذات المنوال، فالعلاقة التي تربط الشخصية المثقفة بفتاة الانترنت، كوسيط تنتقل معه بيئة النص من جو الواقعي المعاش إلى المفترض المتخيل الذي يتحول إلى واقع غير مكتمل، حيث تدور رحي النص في فضاءات متخيلة:

«عندما أخبرته في أحد إيميالاتها أنه بجماليون، وأنها ليست كما يظن تماماً، بل هي مخلوق من صنعه بشكل أو بآخر، وأنها تختزن بداخلها له الكثير من المشاعر الجميلة العميقة الملونة، كانت تحب كلمة الملونة تلك وتستخدمها كثيراً، لكنها لم تقل أبداً أحبك بشكل مباشر، لا في أي إيميل، ولا في أي مكالمة تليفونية، ولا وجهاً لوجه في المرات القليلة التي التقيا فيها....»

ص ٢٣

بحيث تفرض اللغة الجديدة للعالم السحري فروضها وسطوتها، وشفافية إيقاعاتها المحلقة، وربما كانت المجانية/بلا حساب، مما يعمق الفجوة الحادثة بناءً على هشاشة العلاقة التي تفقد إلى القوة والتماسك، من خلال تداعيات عالم يربطه الكلام والعبارة المجانية، أو ربما صنع قيوداً لا مرئية، تتسم بسماته وتعمق من

العالم الخارجي الذي أسقطه من حساباته في جزء النص الأول ولتزداد المساحة التي تمكنه من استكمال متعة الحياة الخارجية، فيواصل خرق عاداته، حتى يصل إلى بيته، ليفاجئه صوت الزوجة الخائنة المتأوه، تحت تأثير جشعها الغريزي في وطأة التحامها مع آخر (أيا كان)، ليكون رد الفعل منه أن يتحى تاركاً لها الحبل الغارب حتى الارتواء، متوهماً الحصول على مهيئات لاكتمال هاجسه الذي يتضخم، في إشارة من النص بتعميق هذا الإحساس بالعجز والفقْد الذي يبلغ مداه حتى في التسليم بوجود هذه العلاقة الأثمة، والتي تمنحه، بمحصلة الإشباع الذي أحدثه غيره، لحظة من البهجة تتقابل وتزيح أثر النظرة المليئة بالحقد التي يادرت بها الزوجة في نهاية النص القديم. هنا تختلف النهاية الدالة

«في الليل أعطته نفسها بحيوية ذكرته بالأسابيع الأولى المنسية» ص ١٩

إمعاناً في إذلاله على المستوى الخاص، وعلى المستوى العام تعميق واقع نفسي يسقط على مجتمع مازال يصارع للمداراة عن المسكوت عنه، وتجنبه؛ لتكتمل التقنية التي فرضها الكاتب لنصه الذي عالجه بهذه الطريقة التي تؤطر لفكرة فلسفة الفقد في موازاة مع هذا الهاجس المزعوم للاكتمال..

حجم الهاجس:

«وبدت له واضحة الآن القيود
اللا مرئية التي يرفضها بشدة،
وترفضها هي أيضاً، وتجاهر
برفضها، لكنها لا تجرؤ على
أكثر من ذلك.....
لذلك يبدو ان قريبين جداً من
بعضهما، يتحدثان كثيراً، يتراسلان
كثيراً عبر الانترنت، ثم ينقطع كل
ذلك فجأة بلا سبب ظاهر أو بلا
حدث محدد، لكن السبب بداخل
كل منهما» ص ٢٤

إلى غير ذلك من التفاعلات غير
المباشرة التي تخلقها عملية الفقد
المعنوي. في تلك الأحداث المفترضة
التي تتملك كلا من الطرفين
الواقعين تحت تأثير اغتراب نفسي
 واجتماعي يدفعهما إلى الوقوع
تحت تأثير فقد المشاعر الحقيقية
في واقعهما الافتراضي الذي
وضعه الشاب الحالم، آملي أن
يجدا اكتمالا غير مشروط لعلاقة
قد تتمحي بمجرد وقوف الضدين
وجها لوجه في موقع غير مناسب
لتوطيد عرى العلاقة المفترضة
واكتمال حدوثها، فالمرأة كأساس
أسرة لها عالمها الاجتماعي الخاص
، والرجل كعماد لأسرة أخرى،
كذلك:

«فهما هنا في هذه اللحظة يتحدثان،
ويقبلان بعضهما قبلات احتفال
بالنصر الذي حققاه(١)، وهو أيضا

هناك في بيته، ينام بجوار زوجته،
وهي في حجرتها نائمة وحدها،
زوجها لم يعد بعد» ص ٢٦

هذا التأطير الافتراضي، الذي
يتمادى فيه فعل التخيل الذي
فتحته هذه الشخصية المنبثقة من
الواقع مع تلك الأنثى الافتراضية
التي تحولت إلى أنثى حقيقية في
آخر النص لا تمت لهذا التخيل
بأي صلة، بحيث تأتي احتمالات
الحدوث في الواقع؛ لتؤكد ويعزز
سمات الفقد المتبادل، لا يفي كلية
بالحاجة الماسة لتعويض الفقد الذي
يحدثه الاغتراب في حياة الرجل
النائم بجوار زوجته، بلا حس، أو
المرأة البعيدة عن رعاية زوجها
في فراش بارد.. تلك هي الجزئية
الأخلاقية التي ربما كان على النص
الاستغراق فيها بشكل غير مباشر،
مما أعطى له مصداقية تعبيره
عن مقدار هذا الفقد وتأثيره على
البنية المجتمعية التي تتكون من
مثل هذه النماذج البشرية المتقدمة
للتواصل، والباحثة عن الاكتمال ولو
من خلال هاجس يصعب إخضاعه
للواقع المعاش الذي يذهب هو
أيضا في اتجاه المسكوت عنه من
الخطاب الاجتماعي الذي بات
دوره صعبا من خلال هذه العولة
البشعة التي خلقت هذا النوع من
العلاقات، والتي يفوق أصحابها
أو مرتادوه من عاشقي التطلع إلى

الاكتمال المزعوم على أنقاض الواقع المهترئ في نهاية النص الدالة من وجهة نظر محايدة:

«... إنها أول مرة تأتي فيها إلى مطعم الفندق الفخم الذي يعمل فيه، ولم يظن أنه جدير بها، فمنحها خياله (ذلك الكاتب نصف المشهور صاحب النظريات الخاصة به في كل شيء)» ص ٢٨

إلا أن النهاية قد تحدث نوعاً ما من الصدمة، قد لا يليق بهذا التهويم العالي الذي أفاد النص إلى حد كبير، فربما كان ينبغي أن تكون النهاية عند خلق هذا الاكتمال المزعوم، أفضل بالنسبة لتكريس الفكرة أو تكريس المفهوم المفضي إلى كارثية هذه العويلة، بالعناق الذي يضم الطرفين في قول السارد:

«كانت خلافاتهما تحل عندما تصل إلى طريق مسدود، إذ يطلان على نفسيهما، على حياتيهما الأخرى، السعيدة، المملة الملساء، فيعودان ليمسك كل منهما الآخر في عناق يعبر عن رغبة شديدة في التمسك بكونهما الخاص» ص ٢٨

وليكن هذا هو سؤال النص الذي ربما كانت الإجابات عليه إماطة للثام عن جدل خفي دائر، لكنه يعبر بأي حال من الأحوال عن حالة من حالات الفقد شديدة المراس، شديدة الاقتراب من الواقع البديل المعاش، والذي اقترب من تحقيق

شرعية وجوده برغم كونه افتراضياً صرفاً، فهل يحقق اكتمالاً؟؟؟؟؟؟

نفس الأمر الذي يمكن إطلاقه وتطبيقه على نص مثل «اسمي عوض عزت عبد المولى» حيث تختلف تقنية النص المستخدمة للتعبير عن أزمة الفقد لدى شخص النص، الذي يمنحه اسماً دالاً دلالة عكسية عن سمات وجوده، والذي يعيش بين الصور كبديل لفقده مقومات الحياة الطبيعية من أسرة وزوجة ونسل، بتعويضه أو بالأحرى وهم تعويضه، بوجود واقع تحت أسر الغياب من خلال صور:

«قال عوض بفرح طفولي. ثم استعاده الخجل وهو يقول: هل تسمحون لي بأخذ صورة جماعية معكم» ص ٣٣

هذا التوجه نحو استدعاء الجانب التذكاري في تيمة الاحتفاظ بالصور، يدل دلالة واسعة على مجابهة الفقد في أحد حالاته الحرجة حيث لا وطن ولا دفء؛ ليكمن الاكتمال في الذكرى كتعويض لكل هذا النقص المعادل بأي حال من الأحوال لعملية الفقد، الذي ينتقل في صورة أخرى أكثر ارتباطاً بتقنية استخدام الانترنت في النص السابق؛ لتؤكد تلك الظاهرة جدارتها بحمل ملمح من ملامح الحياة لا يمكن إنكاره والتعامل معه على أساس أنه أداة من أدوات عصر الاغتراب والفقد

الهم الرئيس لتلك المجموعة، وذلك أيضاً من خلال محاولة الولوج إلى العالم الذاتي النفسي لشخص تسحقهم بيئتهم المشحونة بمزيج من المشاعر المتضاربة التي تتعامل مع كل شيء حتى مشاعر الحب و العاطفة بالقسوة، وهو ما نجح هذا العنوان الفرعي بالتعبير عنه بتلك الثنائية المتقابلة، والمتناصبة مع الواقع السفلي لقاع المكان أياً كان، فالمكان هنا يلعب دوراً رئيساً في تجسيد المعاناة، فهو الحدود الضيقة التي تتحرك فيها هذه المشاعر المتضاربة، ولا تخرج خارج حيزها القدرى. وذلك أيضاً من خلال مجموعة النصوص التي تتوافر لها عوامل عالم متكامل يمكن تجسيده بتواليها أو ارتباطها بالمتنمى بعنصر المكان، وبالتالي يتلاشى عنصر الزمن، تقابلاً مع نماذج القسم الأول التي حدث فيها العكس بطغيان عنصر الزمان وتلاشي عنصر المكان.

ففي نص (حُسنه) تتجسد مأساة الفرد، الطامح للزعامة (عثمان)، والفاقد لعناصر تحقيقها من جهة، كما تتجسد فعاليات الصراع على زعامة ذلك المجتمع الرديء، من جهة أخرى، مع نموذج آخر من نفس البيئة (أبو زغبية)، وسط عالم خاص مغرق في السديمية والانحراف معاً، وبحيث يفرض

لحميمية العلاقات الإنسانية، فعوض عزت، الذي يعوزه أيضاً عنصري (العزة والعوض) يلجأ لهذا الوسيط الإعلامي ليث وحفر اسمه في الفضاء، كالذي يحرق في الماء سعياً وراء تعويض/اكتمال لا يتحقق، فيقول السارد عنه:

«أفاجأ بعوض عزت عبد المولى في كل مكان. في غرف الدردشة الأدبية والسياسية والفنية وغرف النميمة والجنس. في المنتديات بكافة توجهاتها. على (الفيس بوك) هو عضو في كل المجموعات التي أعرفها. له مدونة باسمه. وله مجموعة على (الفيس بوك) اسمها (اسمي عوض عزت عبد المولى)....» ص ٣٤/٣٥

هذا الاندفاع الذي يرصده النص بحرفية ودأب يجعلان من الإحساس بالفقد دافعا معنوياً شديد القيمة لا يجعل هذا الـ (عوض) يتوقف عن عملية توطيد علاقته بروح الحياة وتعويض الناقص اضطلاحاً إلى واقع بديل قد لا يكون صعباً تحقيقه، وربما حققت الشخصية مع النص جزءاً من معادلة هاجس الاكتمال الذي اقترب بفلسفته الخاصة من التحقيق.

عن الحب والقسوة

ثمة صلة وثيقة بين هذا القسم، والقسم السابق، من حيث تأطير وتكريس دلالات الفقد التي تشغل

المكان حضوره ودلالاته:

«كانت العشة مغلقة عليهم. تدور الجوزة المعمرة بالحشيش. يشد كل منهم نفساً أو نفسين ويناولها لمن يليه. الحزن يسيطر على القعدة..... لم يعد للكبار قيمة في هذه العزبة» ص ٤٣

هذا الواقع المهترئ الذي يفرض سماته يدفع النص إلى إبراز النقطة الأهم في سياقه، وهي نقطة الصراع الذي تولد على تلك الزعامة (المزعومة)، وما يوازيها في شخص «حسنه» التي تعادل نموذجاً مأساوياً من نماذج الحياة/المجتمع، والتي تتوازي من جهة أخرى مع تلك الزعامة، مع توازي الصراع عليها أيضاً، داخلياً، ومن خلال استخدام تيار وعي شخصية «عثمان»:

«عثمان، هذا هو أنا.....»
أذكى المجموعة، المسيطر عليهم بالقوة البدنية، وبمعرفة عيوب كل منهم، ولأنني سر مغلق أمامهم،.....، لذا فأنا زعيمهم. بدوني يصبحون أفراداً متفرقين. أي عيال بلا قيمة يمكن أن يهدلوهم. لكن البنت حسنة...» ص ٤٥

هنا تنبثق شخصية «حسنه» ذات الشعر السلبي الذي يخرم الإشارب، بحسب تعبير النص، من رحم أوهام زعامة «عثمان»، ليصير لها النص وجوداً فاعلاً من خلال

ما يحدث حولها من صراع، لتضاف مساوئها/ سماتها الشخصية الدالة على فقد كل عناصر الجذب والحياة، من خلال تيمة أخرى هي تيمة الحوار الخارجي المتبادل بين أفراد هذا المجتمع

كما يبين هذا التداعي الداخلي أسرار العلاقة غير الشرعية بينهما، والتي يندلع على أثر اكتشافها وفضحها هذا الصراع بين «عثمان»، و«غريمه» في وجود الآخرين؛ ليدور ما هو أشبه بعملية الدفاع عن الزعامة بالهروب من ورطة (حسنه) التي ود لها أن تكون من ضمن المسكوت عنه في علاقاته الخفية التي تمثل الطقوس الخاصة به وحده كزعيم، والتي تبدو كنقيضة تسمه بالعار!! وهو مما يدعم فكرة الازدواجية التي تعاني منها الشخصية الفاقدة للحكمة والوعي، مما يدفعها في سبيل التخلص غير الواعي من تلك الورطة تحت تأثير الاستلاب الذي تقع فيه الشخصية من جرأ توهانها ومعاقرتها للمخدرات، كعنصر من عناصر التغريب وفقد الهوية الإنسانية في النص، على مرحلتين: ص ٥١/٥٢

«١. فكر عثمان في ضرب أبوزغيبه. يقف. يشده من قفاه. يلقيه في الأرض ويدوسه بقدمه. لم يجزؤ على إعادة التفكير في ذلك. لا

يخشى هو أبو زغبية. يخشى شيئاً أكبر (يقصد فقد الزعامة)

٢. كان عثمان يجيد استخدام كلتا يديه. في نفس اللحظة ألقى بالدويارة على فتحة صدر جلاباب حسنه، وألقى (السلبية) حول رجلها. وسحب الدويارة و(السلبية) في نفس الوقت. وقعت حسنه على الأرض وانشق ثوبها فبدا جزء كبير من صدرها المسوح وقميص النوم الأحمر الباهت.....»

بحيث يضع النص نهايته باكتمال عملية الفقد التي تأصلت نزعتهما، وتأكدت، في نفس «عثمان»، وتمكنت من تدمير حلمه بالاكتمال بالجمع بين حسنه كمكمن سري للاستمتاع بفحولته، بالرغم من علانية علاقتهما، والزعامة علناً، بهذه الضربة القاصمة التي وجهتها له طموحاته المجهضة على لسان حسنه بمعنييها المتوازيين، كرد فعل/ نتيجة لممارسته الخرقاء نحوها:

«مسحت دموعها. وقفت. اقتربت من عثمان. وهي تضم فتحة جلابابها بيدها. نظرت في عينيه فتزلزل.

(.....١٩) ... نظرت إلى أبو زغبية:

كان عندك حق. أنا موافقة... نتزوج!» ص ٥٢

لتضع النهاية حداً لهذه الكاريزمية الخادعة التي تحطمت على أعتاب

هاجس اكتمالها، بهذه المراوحة الجيدة في استخدام أكثر من تيمة للتعامل مع مفردات النص وشخصه المنسحقة، وبطريقة تبادل الضمائر واستخدام الحوار والفلاش باك التي كانت من أهم السمات التي تجمعت، وميّزت النص الذي ربما ارتبط بعلاقة وثيقة بنص «سأقتل» الذي يدور في فلك هذه البؤرة المنسحقة من عالم (تحت هامشي) لا يرقى حتى لمستوى الهامشية التي ربما كانت عنصراً من عناصر الحياة الاجتماعية المتوازنة، فالشخصية التي تخرج عن صمتها، في نفس محيط العزبة التي دارت فيها أحداث النص السابق، وبالأستعانة . تقريباً . بنفس الأسماء التي تمارس دوراً فاعلاً في خضم هذه الفعاليات الحياتية اليومية، بالالتكاء على هذا الفعل التقريري الذي يبدأ به نصه، ويستمر معه على مدار المقاطع القصيرة المتوالية للنص، والتي ترصد عملية الإقناع بالأزمة التي يعاني منها هذا الرجل، وعملية تصاعد الأزمة النفسية، بين التلويح بالفعل، ورد الفعل وصولاً إلى ذروة الحدث القصصي الذي يلخص مأساة فقد الذات مادياً بعد فقدها معنوياً:

«أعلنها في كل مكان بالقرية. سعد الصموت الهاديء الصبور قالها بصوت أجش متحشرج مرتفع. قالها على قهوة أبو زغبية..... (فعل)

مالا يعرفه الآخرون عن سفالاته . هل يعرف الولد سعد؟ ص ٥٩

ليخلق الإلحاح هذه الرغبة التي تجمعت في نفوس الآخرين، في استكناه/ استتاج الدور الذي يلعبه «سعد» في محاولة هتك غلالة المسكوت عنه الذي يختبئ خلف الصدور لشعور كل منهم بفقد عنصر الستر الذي يتوازي مع الفعل الآثم الذي توارى في شخصية «عثمان» في قصته مع «حسنه» و«أبو زغبية» ، ليفقد المجتمع قدرته على العيش دون مسكوت عنه، يتخلصون منه بالخلاص من «سعد» الذي يمثل روح الضمير، التي اكتملت بالرغم من القضاء عليها ماديا في شخصه في نهاية النص؛

«وكان أهل العزبة قد أحاطوا بعشة سعد. وكان خط دم قان يتسرب من داخل العشة إلى خارجها..... نظر كل منهم إلى الآخرين. كل منهم يشعر براحة كبيرة لأنه مازال يتنفس. ويبحث عن الشخص الغائب» ص ٦٠

إلا أن المفاجأة السارة/ المفجعة التي أنهت النص بهذه القدرية المختلطة بالغموض القصدي (من قبل النص) قد قلبت الطاولة لصالح المجتمع/ البيئة/العزبة/ القرية التي أفادت من هذا الغياب المكلل بحضور ذواتهم المريضة على ساحة انطلاقاتهم الخفية التي لا

كان يمكن أن يضربوه حتى الموت، لكنهم نظروا إلى بعضهم في دهشة، ثم ضحكوا بشدة.. (رد فعل) قالها أمام الجامع بعد صلاة الجمعة.....(فعل)

قالها في سوق الأحد. في الجرن حيث يلعب الشباب كرة القدم. عند الموردة حيث تغسل النساء الأواني.....في الأفراح ومآتم العزاء.(فعل)

يقولها، ويعود إلى عشته في آخر العزبة... يختفي أياماً. يظهر. يصرخ بها. ويختفي من جديد. (فعل)

ليطرح النص سؤاله الكاشف، محققا فعل التقليل من شأن هذه الشخصية المستلبة:

« من سيقته سعد العبيط؟ ومتى؟ ولماذا؟ وكيف؟ وهل يستطيع أن يقتل أصلاً» ص ٥٦

لينزع النص من الشخصية أي قدرة على الفعل، ولزومها لعجزها الذي يتأتى من فقد القدرة على الفعل ذاته، متأثرا بعدم اتزانها النفسي:

«إنه يسير في كل شوارع القرية. يخبط على البيوت. يتسلق الأشجار. يسر بين الحقول. يصرخ بصوت جهنمي: غدا سأقتل!

تقوم كل منهم على نفسه. كل منهم يفكر فيمن يستحق القتل. يتذكر دقائق حياته.

يعلمها أحد إلا هم.

«ترددوا في اقتحام العشة..... كانت رأس سعد في أحد أركان العشة بينما جسده على بعد نصف متر منها. ويده اليمنى متصلة على مقبض الساطور.» ص ٦٠

● ربما يكون نص «جرش الملح» مغايراً في خروجه النسبي عن الارتباط بقيمة الصراع في العزة، كبنية رئيسية في النصوص السابقة، وما تحمله من سوءات المجتمع الصغير الخاص بها، إلا أنه يعمق هذا الشعور النفسي الدال على فقد من خلال شخصية العانس المشلول، التي لم يحدد لها النص اسماً؛ دلالة على إطلاق معاناتها على الواقع العام الذي يتسم بالعجز المتمثل، على المستوى الذاتي، في شلل إحدى ساقيهما، من خلال تعاطيها لقطع الملح المتجمدة:

«فتحت كيس الملح، أخذت منه قطعة متجمدة، جرشتها بكامل فمها، كل أسنانها، ولسانها، وشفتيها. مر طعم الملح، لاذع، لكنه لم يضايقها» ص ٦٣

يبرز هنا فعل الاعتقاد المُمض الذي تجبر الأيام عليه تلك الفتاة التي فقدت حلمها في أن تكون زوجة وأم وربة منزل يخصصها، من أثر وقوعها تحت أسر أسرتها الكبيرة التي اعتادت حتى لحظتها الأنية في التعامل مع تداعيات الأزمة،

على بذل النفس والجهد لهم على حساب ذاتها المقهورة:

«تجرش الملح، كان طعمه يقتلها في البداية، كان مشرباً بروح ألم الفقد، كانت تتقيأ كل ما في قلبها ومعدتها بمجرد استطعامه، لكنها الآن أكثر قدرة على الإبقاء على ما في المعدة، أما القلب فليته يستطيع تقيؤ ما تبقى فيه. طعم الملح الآن فاتر، معتاد أكثر منه مؤلم، لكن جرشه يمنحها فرصة الخلو إلى نفسها، في نفس المكان لكن بعيداً عن الزمان.» ص ٦٤

يفرض المكان هنا عملية التذكر التي تكسر حد الزمان بالاسترجاع المر الذي يتعادل مع طعم الملح المر، ويتقابلان من خلال نفس منكسرة فاقدة لمقومات سعادتها، وهي بذلك توظف للرؤية الدالة على اكتمال الفقد ذاته بذويان المكان والزمان معاً، وتوحدهما مع شخصها الواقع في أسر الذكرى والإعاقة:

«تنز الصور، والكلمات، والأفكار مع كل جرشة ملح. تسرح في ربع قرن مضى بينما تضع بين ساقيهما السليمة والمعطوبة ذكر بط (تزغطه).» ص ٦٤

بينما يبدو من خلال تقنية الفلاش باك التي يتعرف النص من خلالها على تاريخ الشخصية المأزومة نوع من الصراع غير المتكافئ بين أملها في الحياة (في شخصية حمدي)،

مع هواجسهم نحو الاكتمال، إلى
حيز العام الذي يفقد كل مقومات
القدرة على صنع عالم مكتمل
لتطلعاته نحو الكمال سواءً السلبي
أو الإيجابي على حد سواء.
ملاحظة أخيرة

● إلا أنه قد تجدر الإشارة إلى نص
«محاولة هروب» بحس معالجته
الطامح إلى معانقة المفهوم الإيجابي
للهرب من الضغط النفسي الذي
تمثله غوائل الحياة على شخص
النص المأزوم، في مشوار حياته
الذي عزله لأسباب موروثة ليس له
ذنب بها، لا ينبغي عقابه بها، ولا
المساس بحريته التي حولت أزمة
الهروب إلى مواجهة إيجابية مع
المصير، على عكس النماذج السابقة
التي توالى في متن المجموعة، وفي
هذا القسم على وجه التخصيص:

«جلس عارف على الأرض يللم
قطع البرواز المكسور، يمسح التراب
عن صورة سوسن. يستعيد صوته
المحبب.....» ص ٧٢

ليقابل فعل الفقد المتمثل في عجزه
عن التواصل في الفترة السابقة،
بمحاولته كسر هذا الكمون، الدالة
على قيام الثورة بنفسه المنشوقة إلى
اكتمال تواجدها بالحياة، وبصيغة
ضمير المخاطب من خلال صوت
سوسن/الحياة، الذي يمثل ضميره
الخفي التي يخترق بها عملية
الخمود التي تعترض طريقه:

وأسرته التي تريد أن تستأثر
بالانتفاع بها كخادمة!

إلا أن المشهد الذي يقتل هذه
الذكرى في نفسها العليلة، يقف
عند حدود الإطلالة على حبيب
الماضي، بمنطق التحسر، ثم العودة
أدراجها، حيث يملكها شعورها
بالفقد مرة أخرى:

«تسمع صوتاً مألوفاً. خشناً مبجوحاً
مرتفعاً ينادي على بضاعة ما. تقف
متساندة على جدار، تطل من
الشباك. حمدي هناك أمام نفس
العربة أو عربة تشبهها، كومتان
كبيرتان من الملح فوق العربة، رأسه
خالية من الشعر الآن. بجواره ابنه،
بالتأكيد هو كذلك. تتأمله قليلاً.
تجلس مرة أخرى..... تجرش
قطعة كبيرة من الملح، لكنها لا تشعر
بشيء» ص ٦٦

ربما ألقى النص هنا أسباب الفقد
والانعزال على الأسرة/المجتمع
كوعاء طارد للأحاسيس والمشاعر
من خلال حبسه لحرية الفرد من
أجل النفع العام الظالم للأسرة،
فهل اكتملت لأفراد تلك الأسرة/
المجتمع مقومات الوجود على
أنقاض هذه الشخصية الفاقدة
للهوية النفسية؟؟؟

لتخرج تلك النصوص المترابطة
ببيئتها، من حيز ذاتية شخوصها
فاقدي القدرة على التواصل مع
ما يطمحون، ومعاناتهم الخاصة

«أنت لا شيء». بحثك عن الهدوء والسلام مجرد شعار تخفي تحته رغبتك الدائمة في الهروب. لا تحارب لتحصل على حقك في العمل. لا تحارب لتحفظ بي.....» ص ٧٢

والتي حركتها رياح المحاولة الغاشمة للقضاء على كيانه، فكانت خاتمة النصوص محاولة لمعانقة هذا الحس بعدم الاستسلام.

«كان عارف يناجي سمسم (الكلب المرافق له في وحدته). أعرف ما فعلوه بأبي. وأعرف أنه كان يستحق ذلك. هذه ليست قضيتي. لماذا لا يتركوني في حالي؟..... ماذا أفعل

يا سمسم؟» ص ٧٤

إلا أن القرار الحاسم يلعب دوراً في تنمية الحس الذاتي بضرورة محاولة تحقيق حلم الاكتمال الذي يكفل للشخصية حق الظهور على سطح الحياة، وإن كان التحقيق غير مأمون، إلا أنها ربما كانت المحاولة التي تروم إثارة دوائر الحياة على سطح المياه الراكد.

«وقف عارف. شد هامته مستشقاً أكبر قدر مستطاع من الهواء، اتجه ناحية الباب:

. فلنخرج إليهم يا سمسم» ص ٧٤

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

«صورة الأب» و«أفول» للشاعر: عبود الجابري بين سطوة الماضي وخيبة الحاضر

بقلم: خولة شخاترة *

يرأى الشاعر عبود الجابري في دواوينه الثلاثة التي تشكل مشروعه الشعري بين العام والخاص، بين الذاتي في بحثه الدائم عن الحلم بتفصيلاته المتنوعة؛ محاولاً بذلك مقارنة التجربة الإنسانية المشبعة بالخصوصية لدرجة تكاد تنز منها، وبين الموضوعي الذي لا يغيب عنه الاهتمام بالعام.

يلحظ المتلقي اهتمام الجابري بعنوانات الدواوين التي انتقاها بعناية واختارها عنواناً لها. فقد اختار مثلاً «يتوكأ على عمام» عنواناً لديوانه الثاني الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر سنة ٢٠٠٩؛ لأنه أراد وأقصد الأنا الشاعرة، وربما المتلقي أيضاً أن يقول: إن حالة العجز التي وصل إليها دعت إلى الاكتفاء بالعمى دليلاً ثم هادياً، ومرشداً. لكن السؤال: لم اختار العمى؟ ربما لأن حاسة البصر لا تكفي لفهم ما يحدث في هذا العالم واستيعابه، فاستعاض عنها بالبصيرة، بالرؤية العقلية أو القلبية. فكتب ما لا يرام الناس من وحي عمام <http://www.abbas.org>

وإذا كان موسى عليه السلام قد اختار العصا وسيلة ليتوكأ عليها، ويهش بها على غنمه، وله فيها مأرب أخرى. فإن شاعرنا وإن كانت لا تخفى عليه الدلالة القرآنية، إلا أنه اختار العمى ليتوكأ عليه، ويتخذ ركيذة للفهم. وإن صدق فهمي بأنه اتخذ من العمى هادياً، ومن الرؤية العقلية وسيلة للفهم، فإن هذا يذكرنا بالشاعر الروماني فرجيل الذي اتخذ دانتى؛ ليكون رسوله في الكوميديا الإلهية، فكان رمزاً للحكمة الإنسانية. يضاف إلى ما سبق فإن الشاعر فيرجيل اكتوى بنيران الحرب، وتركت هذه الأخيرة ندوبها عليه، وكان يعتمد على قواه العقلية في الاختيار. فهو يعتقد أن الغاية من العقل الذي منحه الله للإنسان أن تظهر آثاره في قدرة هذا الأخير على الاختيار.

إنه بمعنى آخر يدعو إلى تبني الخيارات بعقلانية، لكن يبقى السؤال: هل يمكن للعقل - في ظل ما حدث ويحدث الآن - أن يختار؟ إن كان الجواب نعم.. كيف؟ وهل بات العقل وسيلة ملائمة للفهم؟ وهل العقل

* أكاديمية من الأردن.

الواقع لا يبرأ المثقف مما حدث، بل يحمله المسؤولية في بعض الأحيان فكثيراً ما بنى الطغاة مجدهم على ما قدمه المثقف . فكان المثقف مدامكا في بناء الطغاة ؛ فساعد على بقاء الطغيان تارة وكان بوقاً له تارة أخرى .. لكن هل يدوم الطغيان ؟ لا لن يدوم، إذ نجد تفاؤلاً عند الشاعر، ربما مصدره ما حدث بميدان التحرير إبان الثورة المصرية - حين بشرنا أنه إلى زوال فهو - كرسوة الصابون» .

لَمْ متحف النوم؟ المتحف يضر إليه الأموات خوفاً من النسيان، أو التجاهل، أو التهميش، وهو فرصة للبقاء، والتخليد.. لكنه يخلد الأموات والماضي ويستوقف الزمن. وربما وجد فيه الأموات فرصة للبقاء والحياة مرة أخرى.

إن الإحساس بالعجز عن التغيير، عجز القصيدة والشعر عن تفسير ما يحدث وتغييره، عجز الإنسان عن فهم ما يحدث أو تغييره .. دفعه إلى الصراخ ربما فيما بعد :

«أية حياة ناقصة

تلك التي تشبه قفصاً

مفتوح الأبواب

تفرمته العصافير الكسيحة

كلما رحت

أنفض يدي مما علق بهما ..

من تراب»

هذه السطور ستوقف عند قصيدتين اثنتين هما «صورة

الإنساني مؤهل حقاً للوصول إلى فهم صحيح أو لفهم ما يحدث أو مقاربتة؟ أو لمواكبة التغيرات ؟.

من هنا نفهم سر اختيار عبود الجابري العنوان لديوانه .. فنقرأ في هذا الديوان مثلاً:

« ونام عند العتبة

ينتظر من لا يفتح » ص ٧٨

أو

« كن مثل خطوات الغريب

يتوكأ على صور المدن في الخارطة العتيقة

ويتعثر بمسقط رأسه » ص ١٨

إن السخرية المرة، والمفارقة العجيبة أو اللاذعة هي الخيط الذي يربط هذا «يتوكأ على عماء» بما يليه » متحف النوم » الصادر ٢٠١٢ وقد استعاد فيه الكثير من الأحلام،

والذكريات في العراق، لا بل لقد استحضرها، وأعاد الحياة إليها . فما يحدث في العراق من قتل على الهوية تحت ذرائع كثيرة: مرة باسم الحزب، ومرة باسم الطائفة، ومرة باسم العشيرة .. إلخ ثم الالتفات إلى دور المثقف فيما حدث ويحدث . سيما أن المثقف يحضر حيث يحضر الوطن .

هذا الوطن المثقل بالتاريخ، والجغرافيا، والعقائد الدينية وقد طفا على سطحه إناس لا يجيدون الحوار إلا بالرصاص، فطفت لغة القتل والموت على لغة الحوار . في ظل هذا

نهاية حتمية (الموت) حين احتضن صورته... ومات وما اللقطة الأخيرة إلا نهاية منطقية لسلسلة طويلة من التغييرات. لكننا لا نجد إجابات قطعية في قصيدة «أفول» فاليقين الذي انتهى به النص الأول لا نجده في قصيدة أفول وإن كنا نتوقعها بين لحظة وأخرى لكنه يفسح المجال لمخيلتنا بطرح الأسئلة، لذا نجده يبادر إلى طرحها معنا . فالنص يبدأ بطرح الأسئلة وينتهي بها . وهذه ميزة للنص الذي يطرح الأسئلة ويثيرها .

ولو حاولنا تتبع سلسلة تحولات الأب أو المراحل التي مرت بها صورته - سيما أن القصيدة تبدأ بالحديث عن الصورة وتنتهي بها - لوجدنا ما يأتي :

- ١- «تلك هي صورة الأب» ٢-
- أب يكامل هيئته ٣- غير أنه
- أب ٤- هو يكامل هيئته ٥- أب
- قديم جدا ٦- ولكنه على أية حال
- أب ٧- أب يغزو الظلام مفاصله
- فيحضن صورته ويموت .

أما القصيدة الأخرى «أفول»

- ١- أين ستذهب هذه الحمامة ؟ ٢-
- هل تلوذ بالمرايا ؟ ٣- كيف ستعذر
- ٩.. ٤- كيف لها أن تتهاذى ؟ ٥-
- هل ستفتش عن ولد صالح ... أو
- عاشق قديم ٦... أين تذهب هذه
- الحمامة ؟

يلحظ المتلقي تكرار لفظة الأب سواء أكان بالتعريف أم بالتكثير وتكرار الفعل المضارع . مما يعني

الأب» من ديوان فهرس الأخطاء الصادر عن دار أزمنة، عمان ٢٠٠٧. وقصيدة «أفول» من ديوانه الأخير «متحف النوم» الصادر عن دار فضاءات، عمان، ٢٠١٢؛ لما فيهما من تقاطعات، وأصداء. فأجواء القصيدة الأخيرة تتردد في القصيدة التي سبقتها. ربما رأى الشاعر أن قصيدة واحدة لا تكفي فعاد بعد سنوات لاستكمال الحديث وربما تعميقه، وربما الحاجة إلى الاستفاضة حوله، وإلى التوسع في رسم تفاصيل المشهد، والتوقف عند تفصيلاته الدقيقة .

اللافت في هاتين القصيدتين موضوعة التبدل، والتغيير، وربما التحول الذي يطرأ على الأشياء، أو على البشر، أو على حيواتهم، والانتقال من حالة إلى أخرى. ربما كان هذا التحول والتبدل والتغيير، أو الانتقال مهما اختلفت المصطلحات ليس طارئاً، ربما كان سمة للحياة التي تفرض علينا قوانينها؛ فنصاع لها وفق قانون مسلط على رقاب الجميع .. إلا من رحم ربي وأراد البقاء أو رغب فيه بطريقة أو أخرى طرق أخرى. لهذا كله توقف الشاعر عند هذه الموضوعة بشيء من المرارة حيناً، والمفارقة اللاذعة حيناً آخر والتي تشي بشيء من الاحتجاج على ما يحدث .

ولعل النص الأول (صورة الأب) وصل إلى نتيجة محددة هي

بهذه النافذة وهي لا تسمع؟ ثم تبدأ صورة غرفة الخزين التي تقبع فيها صورة الأب بالاتضح، ويتضح معها تحول صورة الأب ومكانته حين يقول «أب» بالتكثير بكامل هيئته لكنه يفاجئنا بهذا (الكامل الهيئة) حين نجد أن الذباب باض على قميصه أية كمال هذا ؟ وأيه هيبة؟ وربطة عنقه .. التي تغفو تحت ساق مروحة عرجاء . فهذه الأخيرة لا تصلح للاستعمال وغرفة الخزين أولى بها . ثم يتابع ونصف الابتسامة أتى ما تبقى عليها عفن الجدار...

ثم تتضاءل هذه الصورة غير أنه «أب».. بكامل موته يحمل صولجانه، وصورته لكن المفارقة: إلى أين يحمل الصولجان، وهو رمز السلطة، والجبروت؟ إنه يحمله إلى مسكنه الجديد «غرفة الخزين» وقد أثتت بما تنازل عنه الأبناء البررة!! والدليل على هذا البر : أنه أصبح جزءاً من مسكن يؤثت بمدفأة فارغة، وبضع قتان فارغة،.. وملايس ضاقت بأجساد الأبناء، وكيس من الكتب المدرسية القديمة. هي أشياء لا قيمة لها، وبالية؛ لذا فقد وجدت طريقاً إلى غرفة الخزين، وقد استغنى أصحابها عنها . إنها سخرية ما بعدها سخرية من الواقع المر . في حين نراه في حالة مماثلة، يستفهم : هل ستفني الحمامة عن ولد صالح يطحن لها حبة القمح؟ أو عاشق قديم ربما يطارحها ما تقادم من وله ؟ وهذا يشي بكثرة عشاقها

فيما يعنيه، أن الأب كان فاعلاً في السلب وفاعلاً في الماضي، وقد تضافرت عدة عوامل على إزالة الأب عن مكانته، وسلبت منه فاعليته . فكان التحول من الوفاء إلى الخيانة من التآلق إلى الأفول، أما في قصيدة أفول فلا تذكر لفضة الحمامة صراحة إلا مرتين.

فقد كانت الصورة «صورة الأب» تقبع في غرفة الخزين بإطارها الذهبي، هذه الغرفة - ربما - كانت معدة للاحتفاظ بالأشياء الثمينة، الأشياء التي تستحق أن تخزن .. لكن الألوان الحائلة للصورة، وربما لإطارها الذهبي تجعلنا ندرك أن غرفة الخزين هذه معدة لاستقبال الأشياء الزائدة عن الحاجة وربما البالية وتكديسها، وتنفي اعتقادنا السابق.

لقد استقرت صورة الأب في غرفة الخزين لكن الشاعر ما زال يتساءل عن مصير الحمامة حين تشيخ : أين ستذهب ؟ وهي مخيرة بين خيارين جاء عبر الاستفهام وهما :

١- إما أن تلوذ بمرايا العصافير الفتية، فتكون النتيجة السقوط في الوهم ؛ لأنها لن تجاري هذه العصافير، وربما لن تقبل بها وترفضها، ربما ستشعر بالغربة معها .

٢- وإما أن تلوذ بنافذة صماء تمنحها فرصة للغناء وفي هذا الخيار مفارقة عجيبة ماذا ستفعل

العصر، لا من حيث القناعات، ولا من حيث الطرح . جيل يخجل منه . ثم يمعن في الإشارة إلى قدم هذا الأب، حين يتوقف عند ناحيتين : الأولى أنه لا يصلح لزيارة ذوي القربى أو للأنفاق . الذي يذكر بالحمامة التي ستفتش عن ولد صالح .

إنه العجز المادي لهذا الأب الذي حدد مصيره بعد أن كان أصلاً، وقوة مادية، صار الآن فرعاً، وهذا الفرع يقرر عنه، ويتجاوز به مع أن الأب وهذه الحمامة اعتقدوا أن الأبناء وسيلة للتخليد وقد توسموا فيهم خيراً . لكن الأبناء ساروا إلى إنهاء الأصل . ثم يستدرك وظيفة للأب لم تخطر على بال القارئ : ربما يصلح لشيء لكننا نعجب حين يقول : !

يصلح لثتم ذريته حين ينام !! . ثم يصل إلى القول لكنه «على أية حال أب» يقبع في غرفة الخزين الرطبة . ليتأكد المتلقي أن صورة الأب معزولة لا بل مغيبة في مكان كي لا يراه أحد ؛ إذ أصبح الأبناء يخجلون منه، ولا يذكرونه إلا في الأعياد، ولا تتذكره زوجته إلا في لحظات التذكر . وهي صورة من صور النفاق الاجتماعي . فتكون النتيجة أن يحضن صورته ويموت ؛ لأن الظلام غزى مفاصله فلم يعد يطيق هذا الأمر وارتضى هذا المصير - الموت - على البقاء في غرفة الخزين الرطبة . في حين ستذهب الحمامة إلى القفص المعدني الذي سيقيد

فيما مضى من الزمن . هذا العاشق يذكر بالزوجة التي لا تذكر الأب إلا كلما عضها وجع التذكر، كما سيأتي لاحقاً، ولم يتوقف التغير عند هذا الحد بل لقد طال التغيير الاسم فصار يتحدث عنه بضمير الغائب؛ لنذكر أنه محمول على مضض.. صحيح أنه يجلس بكامل هيئته، لكنه صامت يسمع صدى الأفعال تنتهي إلى مسامعه، صدى الأفعال دون أن يكون له دور فاعل، لا في القرار، ولا في التغيير. فها هو يسمع صوت نعالهم ربما بعد أن تركوه في غرفة الخزين، وهو استحضار لما ورد في الأثر: إن الميت يسمع قرع نعال أهله حين يغادرونه، وقد وضع في قبره . ويسمع الأب تأوهات الزوجات، والماء المنسكب في الحمام... ويشتتم رائحة الطعام. أي أن حياتهم مستمرة كما هي بلا تغيير ولا تبديل .

أما في «أقول» فإن الشاعر يتساءل كيف ستعذر لسائح حين يفر السرب عنها، وتترك وحيدة : كيف لها أن تتهاذى في الساحة ؟ أو تتماذى في إغواء العشب ؟ ثم يصل بها الأمر إلى امتهان النواح في مآتم الطيور، بدل الهديل الذي سأل الشاعر عنه الشاعر في بداية النص : حين يشيخ منها الهديل .

ثم ما يلبث النص إلى التصريح بمكنونات الأبناء إلى أن يصل إلى التصريح «أب قديم جداً» لقد تجاوزه الزمن، نموذج انتهى لا يصلح لهذا

الذي سيحل به ؟ ومن الذي سيبقي
على عهده به ؟ وما المكان الذي
سيؤول إليه ؟

القصيدتان صرخة بوجه التغير
والتبدل، صرخة بوجه التحول من
الوفاء إلى الخيانة، من التألق إلى
الأفول، من المودة والرحمة، إلى
التكر لكل ما هو جميل، وإنساني .
التغير سنة الكون وفيه من القسوة
ما فيه . لكن علينا أن نخفف من
وطأة هذه القسوة ؛ لأننا سنصل
إلى هذا يوما ما .

حريتها، وصوتها أيضا ... ربما
سيمنحها الشجر في المستقبل عشا
خفيضا، وقد كانت في الماضي
تسكن أعالي الشجر، وتختار المكان
بنفسها، لا يفرض عليها، ولا يمنح
منحة . فقد كانت تختار جيرانها لا
كالجيران الجدد الذين لا يحفلون
بتأريخها .

ربما النص يتجاوز الأب ويتجاوز
الحمامة بالمعنى المتعارف عليهما؛
لأن النص تحول إلى تجربة عامة
قد تنطبق على المبدع بعد خفوت
أضواء الشهرة . أين مصيره؟ وما



النقول الموجودة من كتب التراث المفقودة (دعوة إلى جمعها وتحقيقها)

بقلم : د . محمد غريب *

حاولُ معي - أخي القارئ - أن تجيب عن هذا السؤال : هل نعدُّ الكتب التي ضاعت جميع أصولها المخطوطة كتباً مفقودة ولا يوجد أمل في الاطلاع على أي جزء من محتواها؟ تمهل قبل الإجابة ... فقد يتسرّع بعضنا مجيباً : نعم، نعدّها كتباً مفقودة؛ لضياح نسخها المخطوطة التي لا سبيل إلى إعادتها من جديد لتحقيقها ونشرها .

ولكنني في هذا البحث سأقترح إجابة أخرى أكثر واقعية وأكثر إفادة من الناحيتين العلمية والعملية ... إجابة انضحت لي ملامحها شيئاً فشيئاً على مدار عدة سنوات من اطلاعي - بنظرة متأنية - على النصوص التي نقلها مؤلفو كثير من كتب التراث المطبوعة والمخطوطة وكذلك من اطلاعي على اجتهادات جادة - سأشير إلى أهمها بعد قليل - قام بها بعض الباحثين الواعين، وأدعوا في هذا البحث إلى اقتراح تنظيرها وتعميمها وتركيز الضوء عليها، وأتمنى أن تجد دعوتي هذه صدقاً لدى الباحثين والدارسين؛ ليدخل هذا الاقتراح المتواضع حيز التنفيذ في المستقبل القريب بإذن الله .

وملخص إجابتي (ودعوتي المقترحة هنا) ما يلي : إننا قد نجد نصوصاً منقولة من هذه الكتب (التي ضاعت جميع مخطوطاتها) في عديد من الكتب الأخرى المطبوعة أو المخطوطة التي وصلت إلينا، وبالتالي يمكن للمحققين المهتمين بالتراث تتبع هذه النقول (بكل دقة وأمانة) ثم جمعها وتحقيقها ونشرها في كتب مستقلة، وبذلك يجمعون ما تبقى من هذه الكتب التي كان يُظن أنها مفقودة .

ولا أقصد بالكتب المفقودة هنا نوعاً محدداً من الكتب بل أعني بها جميع الكتب بلا استثناء؛ ابتداءً من كتب تفسير القرآن الكريم، وانتهاءً بكتب الأمثال، ودواوين الشعر، ودواوين الرسائل، ودواوين الخطب، وغير ذلك

* أكاديمي من مصر مقيم في الكويت .

من الكتب العلمية والأدبية التي ضاعت أصولها المخطوطة.

وقد تناولتُ في بحث سابق أمر جمع دواوين الشعر الضائعة وتحقيقها (١) ، وأرجو أن أكون وضعت به لبنة تساهم في بناء أساس لمنهج موحد يلتزم به جميع المحققين الذين سيجمعون الأشعار فيما بعد. ولكن الأمر في بحث اليوم أكثر أهمية واختلافاً وتنوعاً ؛ لأنني سأركز فيه على محاولة تحديد ملامح مناهج موحدة لجمع وتحقيق أنواع أخرى من الكتب - غير دواوين الشعر - ثم أدع هذه المحاولة هنا للأجيال الحالية والقادمة لعلها تساعد في تأسيس قواعد هذه المناهج أو تلقي - على أقل تقدير - مزيداً من الضوء على مدى أهمية جمع ما تبقى من هذه الكتب تشجيعاً لجميع الباحثين على الابتكار والاكتشاف في مختلف التخصصات العلمية والأدبية بالإقدام على هذه المهمة الشاقة، وأخص من هؤلاء الباحثين - بطبيعة الحال - طلاب الدراسات العليا الذين يرغبون في تسجيل موضوعات جادة وجديدة لنيل درجتَي الماجستير والدكتوراه كما أخص غيرهم من الباحثين الذين يبحثون عن موضوعات مبتكرة لإعداد أبحاث الترقية إلى درجتَي أستاذ مساعد وأستاذ في جميع المجالات العلمية والأدبية على تنوعها كما أشرت .

وأتمنى أن أقدم هنا لهؤلاء الباحثين مشروعا لتلك الموضوعات، وسأبدأ الآن بذكر نبذ عن محاولات سابقة

في تخصصات مختلفة لتكون بمثابة أمثلة قام بها بعض المحققين المجتهدين؛ لتوضيح الفكرة التي أدعو إليها في هذا البحث وتطهيرها؛ ولنستقي من تلك المحاولات منهجاً خاصاً بجمع وتحقيق كل نوع من هذه الكتب الضائعة على حدة.

فمن ذلك - على سبيل المثال - الجهود المشكورة التي قام بها بعض المحققين في جمع ما تبقى من كتب تفسير القرآن الكريم المفقودة أو جمع بعض التفسيرات المهمة، مثل: تفسير عبدالله بن عباس، ابن عم النبي - صلى الله عليه وسلم - الذي نجده في كتاب : «تفسير ابن عباس ومروياته في التفسير من كتب السنة الذي جمعه وحققه د/ عبدالعزيز عبدالله الحميدي في مجلدين (٢) ، ووثق فيه ما جمعه من تفسيرات ابن عباس لآيات القرآن الكريم ثم رتبها وفقاً لترتيب ورود هذه الآيات في سورها مع وضع التفسيرات الخاصة بآيات كل سورة تحت عنوان كل سورة على حدة، ثم رتب ما ورد تحت عنوان كل سورة من تفسيرات وفقاً لترتيب ورود هذه السور في المصحف.

نعم، إنه بحق منهج واضح محدد استلهم من كتب تفسير أخرى وصلت إلينا مخطوطاتها فحققت ونشرت (٣)، وهو منهج ييسر الوصول إلى تفسير الآيات، فضلاً عن أن المحقق نجح في جمع ما وصل إلينا من تفسير ابن عباس بعدما كان متفرقا في عديد من المصادر المختلفة، وقد قام بالجهد نفسه

لنيل درجة الدكتوراه جمع تفسير الإمام الشافعي (ت ٢٠٤ هـ) فجاء ما جمعه وحققه في كتاب مكون من ثلاثة أجزاء (٧)، كما قام الأستاذ/ مجدي بن منصور بن سيد الشورى بمحاولة أخرى لجمع تفسير الشافعي وتحقيقه (٨)، واتبع المنهج السابق نفسه كذلك د. محمد عطا يوسف الذي جمع ما وصل إلينا من كتاب «تفسير السدي الكبير» (ت ١٢٨ هـ) (٩) من عدة مصادر. وكان ما جمعه وحققه في مجلد واحد تكون من (٥١٤) صفحة بالفهارس، والتزم بهذا المنهج أيضًا الأستاذ/ علي حسن عبدالغني فيما حققه من كتاب «تفسير ابن جرير» (ت ١٥٠ هـ) (١٠) الذي جمعه من مصادر كثيرة قسّمها إلى عدة مجموعات، كما أنه رتب - في الهوامش - المصادر التي جمع منها كل تفسير لكل آية ترتيبًا تاريخيًا بحسب تواريخ وفيات مؤلفيها، ووقع هذا الكتاب بعد جمعه وتحقيقه وما وضعه له المحقق من مقدمة وفهارس في (٣٤٤) صفحة .

وإذا انتقلنا معًا إلى كتب الأمثال المفقودة التي اهتم بعض الباحثين بجمعها وتحققها من بطون المصادر المختلفة وجدنا لها نماذج متعددة ومنهجًا مختلفًا ولكنه بدوره منهج واضح الملامح محدد القسّمات يمكن توحيدده والالتزام به في جمع كتب الأمثال المفقودة وتحققها، وهو منهج يعتمد على ترتيب ما يجمع من الأمثال ترتيبًا هجائيًا وفقًا للحروف الأولى لبيدات هذه

أيضًا الأستاذ / راشد عبدالمنعم الرجال الذي جمع صحيفة علي بن أبي طلحة (ت ١٤٢ هـ) (٤) تلك الصحيفة التي نقل فيها ابن أبي طلحة - بدوره - ما وجدته مكتوبًا بخط ابن عباس من تفسير (أي نقله بما يسمى طريق الوجدادة) وقد بذل المحقق جهدًا كبيرًا في تتبع ما وجدته منقولًا من هذه الصحيفة في عديد من المصادر المطبوعة والمخطوطة، ورتب هذه المصادر في الهامش ترتيبًا تاريخيًا، وقدم الأثر المسند على غير المسند. وقد اهتم بجمع تفسير ابن عباس أيضًا محمد بن يعقوب الفيروزآبادي (ت ٨١٧ هـ)، ووصل إلينا كتابه الذي أطلق عليه عنوان «توير المقباس من تفسير ابن عباس» (٥).

وقد تتساءل - أخي القارئ - عن سر الاهتمام بجمع تفسير ابن عباس قديمًا وحديثًا على النحو الواضح من المحاولات السابقة ... والإجابة تتمثل في أن النبي - صلى الله عليه وسلم - دعا لابن عباس في حديث صحيح رواه البخاري جاء فيه عن ابن عباس قال : ضمّني النبي - صلى الله عليه وسلم - وقال : « اللهم علمه تأويل الكتاب » (٦). ولا ريب في أن الله تعالى قد استجاب لدعاء النبي - صلوات الله وسلامه عليه - وها هو تفسير ابن عباس بين أيدينا الآن مجموعًا محققًا .

وعلى النهج السابق من ترتيب السور والآيات مع ما ورد من تفسيراتها سار د. أحمد مصطفى الفران الذي تناول في رسالته التي قدمها

وقد اتبع هذا المنهج د/ إحسان عباس الذي جمع ما تبقى من عدة كتب مفقودة في التاريخ، منها مثلاً : كتاب «أخبار البرامكة» : لعمر بن الأزرقي الكرمانلي (ق ٣ هـ)، وكتاب «الأحداث» : لمحمد بن الأزرقي (ق ٤ هـ)، وكتاب «الاستظهار في التاريخ على الشهور» : لعلي بن محمد، المعروف بابن السمناني (ت ٤٩٩ هـ) ، وكتاب «الربيع» : لمحمد بن هلال الصائبي ، المعروف بغرس النعمة (ت ٤٨٠ هـ). وقد نشر د/ إحسان عباس ما جمعه من هذه الكتب وغيرها في كتابه بعنوان «شذرات من كتب مفقودة في التاريخ» مكون من (٥٣٤) صفحة بالمقدمة والفهارس (١٥) .

وأما دواوين الرسائل ، ودواوين الخطب المفقودة ، فهي كتب يتبع المحقق فيها منهجاً يتفق مع طبيعتها وهو الترتيب التاريخي أيضاً لما يجمعه من رسائل أو خطب مع ذكر المصادر التي جمعت منها في الهامش والمفاضلة بين الروايات المختلفة وذكرها في الهامش بعد اعتماد إحداها أصلاً يضعه في المتن. وقد اتبع الأستاذ / أحمد زكي صفوت هذا المنهج في كتابه « جمهرة رسائل العرب في عصور العربية الزاهية » الذي قام فيه بجهد كبير في جمع ما استطاع أن يجمعه من رسائل من العصر الجاهلي وحتى العصر العباسي الأول وجاء كتابه في أربعة أجزاء (١٦) ، كما اتبع المنهج نفسه أيضاً في كتابه « جمهرة خطب العرب في عصور

الأمثال، وهذا المنهج مستلهم أيضاً من كتب الأمثال التي وصلت إلينا مخطوطاتها أيضاً (١١). وقد اتبع هذا المنهج في جمع وتحقيق ما وصل إلينا من كتب الأمثال المفقودة التالية : كتاب « الأمثال » : لأبي عبيدة، وهو معمر بن المثنى (ت ٢٠٩ هـ)، وكتاب « الأمثال » : لأبي عمرو الشيباني، واسمه إسحاق بن مرار (ت ٢٠٦ هـ)، وكتاب « الأمثال » : لابن الأعرابي ، أبو عبدالله ، محمد بن زياد (ت ٢٣١ هـ). وقد جمع هذه الكتب وحققها د/ حاكم حبيب الكريطي ونشرها في كتاب بعنوان « ثلاثة كتب في الأمثال » (١٢) . وأما ما تبقى من كتاب « الأمثال » : للأصمعي ، عبد الملك بن قريب (ت ٢١٦ هـ)، فقد جمعه وحققه ورتبه الأستاذ / ناصر توفيق الجماعي (١٣). ونصل الآن إلى نوع مختلف وهو الكتب التاريخية المفقودة التي يتبع المحقق في جمعها وتحقيقها ونشرها منهجاً مختلفاً أيضاً، وهو أن يرتب الباحث ما جمعه من حوادث تاريخية ترتيباً تاريخياً وفقاً للسنوات التي وقعت فيها هذه الأحداث من الأقدم إلى الأحدث، وهو ترتيب منطقي مستقيم أيضاً من كتب التاريخ المختلفة التي وصلت إلينا (١٤) . وللمحقق أيضاً هنا أن يذكر المصادر التي نقل منها ما جمعه في الهامش وأن يفاضل بين الروايات المختلفة ويختار بينها ويعتمد إحداها أصلاً يورده في المتن وما سواها يضعه في الهامش.

قد يرد في النقول التي جمعها من آيات قرآنية أو أحاديث نبوية أو أبيات شعرية، وأن يصنع الفهارس اللازمة لما جمعه من نصوص .

إن النماذج السابقة التي أوردتها كانت اجتهادات فردية في مجالات شتى؛ وهذا ما يدفعني الآن دفعاً إلى دعوة الباحثين المهتمين بتحقيق التراث العربي بمختلف تخصصاتهم إلى الإقدام على جمع كل ما تبقى من كتب التراث المفقودة على تنوعها، وإن تطلب الأمر . وهذا ما أوصي به . أن تلزم الكليات بمختلف تخصصاتها في كل جامعاتنا العربية طلاب الدراسات العليا بإعداد رسائل أو أبحاث من هذا النوع الذي أدعو إليه في هذا البحث، وأتمنى أن تلقى هذه الدعوة استجابة واعية ، وأرجو أن يكون بحثي هذا قد قدم مشروعا جادا لأبحاث مستقبلية تساعد على إحياء ما فقد من تراثنا العربي على تنوعه، وتثري ثقافات القراء في جميع المجالات. وعلى عاتق الباحثين الذين يبحثون عن موضوعات لنيل الدرجات العلمية المختلفة سيقع الجانب الأكبر من مهمة القيام بهذه الأبحاث الجادة الجديدة، كما أوصي الأساتذة المشرفين على الرسائل الجامعية بأن يوجهوا طلابهم من الباحثين ويشجعوهم على تناول هذا النوع من الموضوعات التي تبعد بهؤلاء الباحثين عن الموضوعات المتكررة التي لاكتها الألسن وملتها الآذان، وبذلك يرتقون بالبحث العلمي

العربية الزاهية» الذي جمع فيه كثيراً من خطب الفترة نفسها في ثلاثة أجزاء (١٧) . بيد أن محاولتيه في هذين الكتابين صدرتا في زمن لم تكن فيه كثير من المصادر قد طبعت بعد؛ ومن ثم لم يرجع إليها؛ الأمر الذي يمكن الباحثين الآن من إعادة جمع رسائل كل كاتب على حدة، وكذلك خطب كل خطيب على حدة في كتب مستقلة بعد إضافة ما ورد في المصادر التي لم يرجع إليها الأستاذ / أحمد زكي صفوت من رسائل أو خطب، على أن هذا لا يقلل من قيمة كتابيه بأي حال من الأحوال؛ لأنهما يعدان بحق من الكتب الرائدة في مجالهما .

وبعد، فقد وضعت هنا تصوراً لفكرة جمع كل ما وصل إلينا من النقول الموجودة من كتب التراث المفقودة وتأسيساً علمياً لمناهج تحقيقها ونشرها بعد جمعها مع الاستعانة ببعض النماذج ؛ لتعميم الفكرة ؛ ولكي يهتدي بها من سيقدم على جمع كتب ضائعة من أي نوع منها ؛ ولكي يستضيئ بها أيضاً من سيقوم بجمع كتب مفقودة تختلف عن الأنواع التي أشرت إليها، ولكن لا بد للمحقق بعد جمع أي صنف من تلك الكتب على تنوعها أن يختار المنهج المناسب لكل نوع من هذه الكتب على حدة، وأن ينص على هذا المنهج صراحة في مقدمة التحقيق، ولا بد له أيضاً من أن يعرف بما يحتاج إلى تعريف - أو شرح - من كلمات أو مصطلحات أو أعلام أو أماكن، وأن يخرج ما

ويخرجون به من الحيز الضيق للموضوعات المعادة التي انتشرت في هذه الأيام ويسمون به من هذا الضيق القاتل للإبداع إلى حيوية الابتكار ورحابة الاكتشاف.

● الهوامش:

(١) انظر : جمع الدواوين الضائعة وتحقيقها نحو تأصيل منهج موحد : د. محمد غريب، بحث منشور في مجلة البيان الكويتية، العدد ٥٠٠، مارس، ٢٠١٢م، ص ٨٧ - ٩٠. وشعر ابن مناذر (المتوفى سنة ١٩٨هـ)، جمع وتحقيق: د. محمد غريب، سلسلة من تراثا الشعري (٧)، مركز البايطين لتحقيق المخطوطات الشعرية، دار الوفاء، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٩م. وشعر أبي إسحاق الصائبي، جمع وتحقيق ودراسة: د. محمد غريب، سلسلة من تراثا الشعري (١٢)، مركز البايطين لتحقيق المخطوطات الشعرية، دار الوفاء، الإسكندرية، ط١، ٢٠١٠م.

(٢) تفسير ابن عباس ومروياته في التفسير من كتب السنة: د. عبدالعزيز عبدالله الحميدي، جامعة أم القرى، دت.

(٣) مثال ذلك : الجامع لأحكام القرآن الكريم: لأبي عبدالله محمد الأنصاري القرطبي (ت ٦٧١ هـ)، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط٢، ١٣٥٣ هـ - ١٩٣٥م. وتفسير القرآن العظيم: لابن كثير (ت ٧٧٤ هـ)، تحقيق: سامي محمد سلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩م.

(٤) وعنوان الكتاب: تفسير ابن عباس المسمى صحيفة علي بن أبي طلحة عن ابن

عباس في تفسير القرآن الكريم: اعتنى بها وحققها وخرّجها: راشد عبد المنعم الرجال، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط١، ١٤١١هـ - ١٩٩١م.

(٥) تنوير المقباس من تفسير ابن عباس: جمعه: محمد بن يعقوب الفيروزآبادي (ت ٨١٧ هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م.

(٦) الحديث في فتح الباري بشرح صحيح البخاري: لابن حجر العسقلاني، شركة بيت الأفكار الدولية، الرياض، ٢٠٠٠م، كتاب فضائل الصحابة، باب ذكر ابن عباس - رضي الله عنه - حديث رقم ٣٧٥٦.

(٧) تفسير الإمام الشافعي، جمع وتحقيق ودراسة: د. أحمد مصطفى الفران، دار التدمرية، الرياض، ط١، ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م (أصله رسالة دكتوراه).

(٨) تفسير الإمام الشافعي، جمعه وحققه: مجدي بن منصور بن سيد الشوري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٦ هـ - ١٩٩٥م.

(٩) تفسير السُّدِّي الكبير، جمع وتحقيق ودراسة: د. محمد عطا يوسف، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، المنصورة، ط١، ١٤١٤ هـ - ١٩٩٣م. والسُّدِّي الكبير: هو أبو محمد إسماعيل بن عبدالرحمن السُّدِّي (ت ١٢٨ هـ)، وانظر فيه مقدمة تحقيق الكتاب نفسه، ص ١٥ - ٢٥.

(١٠) تفسير ابن جُرَيْج، جمع وتحقيق : علي حسن عبدالغني، مكتبة التراث الإسلامي، القاهرة، ط١، ١٤١٣ هـ - ١٩٩٢م. وابن جُرَيْج : هو عبدالملك بن عبدالعزيز بن جُرَيْج (ت ١٥٠ هـ)،

- وجمهور العلماء على توثيقه وعلو مكانته، انظر ذلك في الكتاب نفسه ، ص ١١ .
- (١١) من ذلك - على سبيل المثال - :
 جمهرة أمثال العرب: لأبي هلال العسكري (ت بعد ٣٩٥ هـ)، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٦٤م. مجمع الأمثال : لأحمد بن محمد الميداني (ت ٥١٨ هـ) ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت ، ط ٢ ، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨م .
- (١٢) ثلاثة كتب في الأمثال : جمع وتحقيق : د. حاكم حبيب الكريطي ، دار الضياء، النجف الأشرف، ٢٠٠٨م.
- (١٣) كتاب الأمثال : للأصمعي، عبد الملك بن قريب (ت ٢١٦ هـ) ، جمع وتحقيق وترتيب : ناصر توفيق الجماعي، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٠م.
- (١٤) مثل: كتاب تاريخ الرسل والملوك: لمحمد بن جرير الطبري (ت ٣١٠ هـ)،
- تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة ، ط ٢ ، ١٣٨٧ هـ - ١٩٦٧ م. وكتاب مرآة الجنان وعبرة اليقظان في معرفة ما يعتبر من حوادث الزمان: لعبدالله بن أسعد الياضي (ت ٧٦٨ هـ) ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ١ ، ١٤١٧ هـ - ١٩٩٧ م.
- (١٥) شذرات من كتب مفقودة في التاريخ، استخرجها وحققها : د. إحسان عباس ، دار الغرب الإسلامي، بيروت ، ط ١ ، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨م.
- (١٦) جمهرة رسائل العرب في العصور العربية الزاهية : لأحمد زكي صفوت ، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٣٧م.
- (١٧) جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهية : لأحمد زكي صفوت ، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٦٢م.

الفنان والكاتب المسرحي السيد حافظ: في ظل سياسة الانفتاح تدمرت كل القيم الجادة

أجرى الحوار: عذاب الركابي *

السيد حافظ.. كاتبٌ ومبدعٌ متميزٌ، وجدَّ في خشبة المسرح مكانه الدافئ، بل وسادته المريحة بكل ما توحى به من أطياف، يتكئ عليها، ويعرف أنه فريسة أحلام مُقلقة.. طازجة، ويقدر ما في هذه الأحلام من فسحة حرية وتأمُّلٍ مُعطر برؤى المبدع الجاد، فيها من القلق الذي يبدو لدى الكاتب السيد حافظ مُزمنًا، فهو قلقٌ بنظرة ثاقبة، وحسٌّ مرهف، تارةً على وطن مغيبٌ مُصادر، زورقه الملون بأغاني العُصافير، نهبٌ عواصف غير رحيمة، في زمن قاسٍ، وأمزجة أنظمة لا ترى أبعد من حلمها بكرسي صدي، وحكامٌ يكسسون الأموال والثروات، ومواطنهم الشريف الصادق يجوع، يظلم، يضيع، يفقد إلى أبسط حقوقه في الحياة.. عندها يصبح قلق الكاتب المسرحي - الروائي السيد حافظ صراخاً.. تعليقاً على ما يحدث. وهذا الكاتب قلقٌ ومُقلقٌ.. مُزعجٌ في الآن، هكذا إذا أراد الكاتب أن يحاكم التاريخ أو يكتب تاريخاً جديداً.. لا تخلو رؤاه من فوضى ومشغبة ضرورية.. تارةً أخرى يقلق على جيل، يجد فيه ضوء الوطن، حين تغيبه ثقافة ديكتورية هزيلة.. وهو يقترح الجُميل والهادف لهذا الجيل، ويصب جام غضبه بجرأة وشجاعة نادرين على الأدعياء، ويرى في واقعنا ندرة المثقف الجاد، والثقافة التي هي بحق، فعل بناء وتغيير..!!

أردتُ أن أحاوره، أقرب رثتي منه بحميمية، فوجدتني واقعاً في شباكه متَّهماً أيضاً.. هذا المبدع لديه الكثير ممَّا يقول في حديثه نهارى لا يخلو من حميمية..!!

* كاتب من العراق مقيم في مصر - الاسكندرية.

* كانت بداية المبدع السيد حافظ مع المسرح ، وللمسرح أحاديثه التي لا تخلو من شجون.. حدثنا عنها!!

- لا أعرف.. بعد نسخة ١٩٦٧ مباشرة خرج أنين الجماهير إلى الشوارع وظهرت حالة الاختناق، وبدأ في سوريا عام ١٩٦٨ (مسرح الشوك) قادة سعد ونوس والمخرج كوكش ومجموعة من الشباب كانت ضد تيار الفجيعة وراء مسرح كالصاعقة، وفي مصر ظهر في دمنهور عام ١٩٦٨ علي عبد اللا بمسرحية الوطاويط.. وظهر في الجامعة مسرح الكبارية السياسي الذي قدمه المؤلف البركان نبيل بدران بمسرحية (البعض يكلونها والعة) وفي مصر ظهر محمد فاضل وناجي جورج في مسرح القهوة عام ١٩٦٩، ثم ظهر سعد الدين وهبه بمسرحية (المسامير) و(سبع سواقي) وكانت مسرحية نجيب سرور (عطشان يا صبايا) في مقدمة المسيرة الجادة للمسرح السياسي، وجاءت مسرحية ميخائيل رومان (الدخان) وغيرها. ففي مقابل المسرح السياسي كانت هناك بعض الفلتات الإبداعية تحمل إبداعها المتوج على خشبة المسرح مثل (وطني عكاز النار) و(الزيتون وسر الكون) وغيرها. المسرح السياسي اختفي من مصر

بعد عام ١٩٧٥ لأن المسرح السياسي الذي ظهر في ١٩٧٣ لزكي عمر على مسارح القاهرة بمسرحية (الشرارة) ومسرحية (مدد مدد ما تشدي حيلك يا بلد) - مشترك مع محمد يوسف وإبراهيم رضوان وكاتب هذه السطور الذي قدم بمسرحية (والله زمان يا مصر) والتي قدمت في ١٧ محافظة من محافظات مصر.

كانت مصر حتى ١٩٧٥ سيدة الموقف الفني والفكري.. ما تقدمه مصر على أرضية الواقع الفني من المحيط إلى الخليج في زمن يتجمع فيه الفنان العربي تحت الخيمة القاهرية.. وحينما كان المسرح السياسي يأخذ شكلاً آخر في الساحة العربية ظهر في المغرب الطيب الصديق وعبد الكريم برشيد وكلاهما أعاد سكين الإبداع إلى قلب الشباب العربي يدرجون الأشكال القديمة متمسكين بهمسات العصر.. وظهر في تونس عز الدين المدني كاتباً مسرحياً تجريبياً له صوت مميز في الساحة المسرحية العربية كما ظهر أيضاً سمير العيادي.

وفي ليبيا ظهر مخرج متطور هو محمد القمودي وفي الكويت ظهر صقر الرشود، ومحفوظ عبد الرحمن.. الكاتب المصري المهاجر في ذلك الوقت.. وفي سوريا ظهر

صدر له أكثر من سبعين كتاباً في
المسرح والقصة والرواية، عن دور
نشر متعددة مصرية وعربية.

التعريفه) (كله على كله) هذا ما
أفرزته سياسة الانفتاح وأصبح
عدوية هو القاسم المشترك في
كل الأفلام وأصبح سيناريو الفيلم
يكتب ليلة واحدة.. في ظل سياسة
الانفتاح تدمرت كل القيم الجادة
وأصبحت الفترة بكاملها في حالة
غيبوبة.

لا مسرح من دون ديمقراطية.

* **ومسرح الشوك أو مسرح
الضد..؟ هل يمكن أن يجد
له خشبة مسرح في العالم
العربي..؟**

- لا مسرح دون ديمقراطية..
والديموقراطية محاصرة في
العالم.. في العالم الثالث ومعظم
المسؤولين عن الحركة الثقافية
والفنية يرتعدون من على مقاعدهم
عند سماع هناك مسرحية ما تحمل
فكراً اجتماعياً.. ولا أدري كيف يثق
حكام الدول في العالم في أنفسهم..
وهم يرتعدون من مسرحية تعرض
أمام ألف متفرج في كل ليلة، إذا كانت
هذه السلطات تخاف من مواجهة
ألف متفرج (مواطن) يومياً فكيف
لها أن تعيش.. إن أية سلطة تخاف
من مواجهة ألف مواطن أو مسرحية
لا حق لها في الحياة، إن دولة
كبرى مثل أمريكا عندما شاهدت
مسرح الحي يقدم مسرحيات تدين
حرب فيتنام فكرت بطريقة أخرى
في جعل المسرح يفقد حماسه، إذ

إيقاع جديد هو فواز الساحر وفي
قطر عبد الرحمن المناعي في
محاولات جديدة جيدة، وإن لم
تتبلور بشكلها الناضج الذي سيأتي
مع الأيام.. وفي الأردن جميل عواد
وتجربة أخرى.

كل هذه الأشكال كانت تحمل رؤية
مسرح سياسي.. ولكن في مصر
حدثت نكسة المسرح المصري في
ظل الانفتاح، لقد تحول المسرح إلى
تجارة رخيصة مبتذلة ولم تتدخل
الدولة لحماية الإبداع والمسرح،
وتركت الممثلين والمخرجين يهربون
إلى المسرح التجاري، والمسلسلات
التلفزيونية لم تعمل على رفع
أجور الممثلين مثلاً لم تنظم خروج
الممثل وتحديد كمية أعماله داخل
البلاد وخارجها فتركت الأمور
لكل من هب ودب.. فهرب الممثلون
إلى الاستوديوهات وهرب الجميع
تاركين الجمهور فريسة للأفكار
المبتذلة الرخيصة.

لذلك تجد مسرح الدولة في
السبعينات مغلق الأبواب، كتاب
المسرح المبدعون مسرحياتهم
حبسية في الكتب والمسرحيات
التي تقدم (لا يا عبودة.. لا) (جری
أیه یا دلعدی) - (إحنا اللي خرمننا

كُتِبَتْ عَنْهُ أَكْثَرُ مِنْ ثَلَاثِينَ رِسَالَةً
جَامِعِيَّةً بَيْنَ دَبْلُومٍ وَمَاجِسْتِيرٍ
وَدَكْتُورَاهُ فِي الْمَغْرِبِ وَالْكُوَيْتِ
وَمِصْرَ وَالْجَزَائِرِ.

؟ فِي أَوْطَانِ الرِّبْعِ الْعَرَبِيِّ ؟
مَادُورُ مَسْرَحِكَ أَنْتَ بِالذَّاتِ
كَكَاتِبِ مَسْرَحٍ مَتَمِيزٍ ؟ وَمَادُورُ
مَجَالِيلِيكَ ؟

- عَفْوَا يَا سَيِّدِي.. الْمَسْرَحُ فِي الْوُطْنِ
الْعَرَبِيِّ يَحْتَاجُ إِلَى جَنَازَةٍ.. وَالْحَرِيَّةُ
تَحْتَاجُ إِلَى كَفْزٍ.. وَالْمَوْقِفُ يَتَرَاوَعُ..
أَيُّ مَسْرَحٍ تَتَحَدَّثُ عَنْهُ وَالْإِبْدَاعُ
يَعْتَزُّلُ رُؤُوسَنَا.. وَالْبِلَادَةُ تَنْتَشِرُ..
وَالْجَمِيعُ يَنْتَظِرُ مِصْرَ- الْحَلْمِ..
يَنْتَظِرُ مِصْرَ- الْفِكْرَ.. لَقَدْ صَنَعْتَ
مِصْرَ ثَوْرَةٍ.. دُونَ أَبْطَالٍ.. مِصْرَ
لَا تَحْلُمُ بِالْأَنْبِيَاءِ الْآنَ.. لَكِنْ مِصْرَ
الْقَدِيمَةِ هِيَ مِصْرُ الْفِكْرِ وَالزَّلْزَالِ..
يَهْزُ الزَّمَانُ وَالْمَكَانُ.. مِصْرَ الْقَادِمَةِ
لَا تَخْدَعُ بِالْخُطَابَةِ وَالْهَتَافِ، مِصْرَ
الْقَادِمَةِ لَا تَهْتَمُ بِالْكَلامِ. مِصْرَ
الْقَادِمَةِ ضِدَّ التَّضْخِيصِ الْبَلْهَاءِ
وَالثَّوْرَةِ الْمَقْنَعَةِ وَالْفُلُولِ وَالْأَغْنِيَاءِ
الْغُبَارِ.. رِجَالُ الْمَسْرَحِ فِي دَوَامَةٍ
فِي مَرَارَةٍ وَالصَّمْتِ الَّذِي يَلْتَزِمُهُ
الْمَسْرُحِيُّونَ هُوَ غَضَبٌ مُضِيءٌ.

أَمَّا عَنْ طِبَاعَةِ الْمَسْرُحِيَّاتِ فِي كُتُبٍ
فَهَذَا هُوَ (الْمَوْقِفُ الْآخِرُ) فَالْكِتَابُ
مَجْرَمٌ يَحْتَاجُ إِلَى قَضَاةٍ (الْقَضَاةُ
هِيَ النِّقَادُ) يَنْتَظِرُ أَمْرًا بِالْبَرَاءَةِ أَوْ

أَنْشَأَتْ فِي كُلِّ مَوْسَمٍ اِقْتِصَادِيَّةٍ
مَسْرَحًا يُسَمَّى (مَسْرَحُ الْحَيِّ)
يُدِينُ حَرْبَ فَيْتَنَامٍ بِمَسْرُحِيَّاتٍ
مُشَابِهَةٍ.. هَكَذَا صَارَ الْحَصَارُ
وَالْمُوَاجَهَةُ بِتَكَرُّارِ التَّجْرِبَةِ أَوْ اخْتِيَارِ
تَجَارِبِ مُشَابِهَةٍ تَرْتَدِي أَقْنَعَةً، أَمَّا
فِي الْوُطْنِ الْعَرَبِيِّ فَإِنَّهُمْ يَطَارِدُونَ
رِجَالَ الْمَسْرَحِ وَيَجْعَلُونَ الشَّرْطَةَ
تَجْذِبُهُمْ مِنَ الشُّوَارِعِ مِثْلَمَا حَدَثَ
مَعَ رُوحِيهِ عَسَافٍ وَنُضَالٍ الْأَشْقَرِ
فِي الْمَسْرَحِ الْحِكْوَاتِيِّ فِي لُبْنَانَ عَامَ
١٩٧٣.. وَمِثْلَمَا دَخَلَ رِجَالُ الشَّرْطَةِ
فِي عَامِ ١٩٧٢ فِي مَسْرَحِ جَامِعَةِ
الْقَاهِرَةِ لَمَنْعِ مَسْرُحِيَّةٍ (الْبَعْضُ
يَكُونُهَا وَالْعَلَّةُ) تَأْلِيفِ نَيْبِلِ بَدْرَانَ
وَإِخْرَاجِ هَانِي مَطَاوَعٍ.. وَعِنْدَمَا
أَغْلَقْتَ الشَّرْكَةَ مَسْرَحِ السُّوَيْسِ
فِي لَيْلَةِ افْتِتَاحِ مَسْرُحِيَّتِي (٦ رِجَالٍ
فِي الْمَعْتَقِلِ) عَامَ ١٩٧٣ مِنْ إِخْرَاجِ
عَبْدِ الْعَزِيزِ عَبْدِ الظَّاهِرِ الْمَخْرُجِ
الشَّاعِرِ.. أَلَيْسَتْ هَذِهِ خَبِيرَةُ أُمَّةٍ؟
تَطَارِدُ الشَّرْطَةُ رِجَالَ الْمَسْرَحِ.. إِنْ
مَسْرَحُ الشُّوْكِ مَاتَ فِي سُورِيَا لَيْسَ
لِكُونِ السُّلْطَةِ وَقَفْتُ ضَدَّهُ، بَلْ لَأَنَّ
الْمَسْرَحَ فِي الْوُطْنِ الْعَرَبِيِّ يَحْتَاجُ
إِلَى دِيمُوقْرَاطِيَّةٍ، وَلَا دِيمُوقْرَاطِيَّةٍ
مِنْ دُونَ حُكُومَةٍ وَطَنِيَّةٍ.

الْمَسْرُحُ فِي الْوُطْنِ الْعَرَبِيِّ يَحْتَاجُ
إِلَى جَنَازَةٍ.

* وَلِلْمَسْرَحِ دَوْرُهُ فِي إِذْكَاءِ جَمْرِ
الْفِكْرِ.. وَالْوَعْيِ.. وَالْيَقِظَةِ..
وَالثَّوْرَةِ.. مَا دَوْرُ الْمَسْرَحِ فِي مِصْرَ

حصل على جائزة أحسن مؤلف
لعمل مسرحي، موجه للأطفال
في الكويت عن مسرحية
(سندريلا) 1980.

الساحات. أو إحدى القرى أو في
المسرح المدرسي.. لا تقتزن الموهبة
بالشهرة. فمعظم المشاهير غير
موهوبين والعكس صحيح.
ذهبت إلى الرواية بتشجيع من
ابنتي.

* كاتب مسرح متميز وعينك
على الرواية، لماذا ؟ أهى عدوى
مصطلح « زمن الرواية » أم لأن
لقب (الروائي) هو الأكثر حضوراً
وتأثيراً ؟

- إنى ذهبت إلى الرواية بتشجيع
من ابنتي غيداء.. فكتبت (نسكافيه)
(قهوة سادة) و (كابتشينو).. فوجدت
الساحة محتشدة بالروائيين..
ولكننى وجدت مكاناً، فالساحة
كبيرة وتحتوي الجميع.. لقب
الروائي أو المسرحي أو أي لقب
لايهم.. المهم لقب كاتب..!!

كتبت إلى التلفزيون.. وأنا فارس
كلمة.

* فنّان وكاتب مُثابر بلا شك!
وجهدك موزع بين عديد
فنون الإبداع.. بالإضافة إلى
كتابة المسلسلات التلفزيونية
والإذاعية.. أين أنت في كل هذا
؟ من برأيك الأكثر تأثيراً في
السامع.. والأكثر انتشاراً للفنان
والمبدع ؟ ولماذا ؟

- السينما سوق استهلاكي والتلفزيون
سوق استهلاكي أيضاً..!!
لقد دخلت سوق الكتابة للتلفزيون

الإدانة.. ولكن في عصر الجريمة
الكاملة.. في زمن اغتصاب الحياة
في الوطن العربي حيث لم تذق
النساء طعم الرجولة من الرجال..
على الكاتب والمؤلف المسرحي
أن يعاني، فخيام الرجولة وهم.
قهقهات خشنة وقهوة، وفي المخادع
أوهام فما بالك بالكاتب الفنان
الذي يكتشف نخاع الأحداث ؟

أما الشق الآخر من السؤال فدعني
أقول لك مسرحيتي « والله زمان
يا مصر » قدمت في ١٨ محافظة
من محافظات مصر و ٥٣ ساحة
ومركز شباب وشركة ومسرحية
« ٦ رجال في معتقل » قدمت في ٧
محافظات ومسرحياتي تقدم في
العراق وسوريا والكويت واليونان
وباريس. إنني رجل مسرح أعرف
ما المسرح ؟

إن أعمالى المسرحية تحتاج إلى
مخرج موهوب. أما المخرج نصف
الموهوب أو المخرج التقليدي فليذهب
إلى الجحيم.. إن مسرحياتي
تحتاج إلى مخرج موهوب طموح
والموهبة لا تقتزن باسم مخرج
مشهور.. فالمخرج الموهوب قد
يكون في أحد المصانع أو إحدى

في ظل سياسة الانفتاح تدمرت كل القيم الجادة.

ومشاعرنا وأحاسيسنا ونحن نسير
للوراء... إنه يضطجع في كل جزء
من مؤسساتنا الاجتماعية ونحن
مسلوبو الإرادة كسمكة مدلاة من
فوق الجبال.

التلفزيون يسرق التاريخ، وإمكانية
المسرح والسينما، فهو يقدم
مسرحيات وأفلاماً خاصة به..
كأنه وطن آخر.. أو عالم آخر..
السينما تلهث وراء التلفزيون
بدليل اتجاه بعض الشركات
الكبرى في أمريكا وأوروبا إلى
إنتاج مسلسلات تلفزيونية حتى لا
تبتعد عن الشمعة المضيئة ألا وهو
المتفرج... والمسرح يقام ذاتياً لأنه
فقد جزءاً من جماهيره عندما
بدأت المسرحيات تسجل وتذاع فلجأ
أصحاب المسارح إلى عدم تصوير
المسرحيات تلفزيونياً إلا بعد عامين
ضماناً لكسب الجمهور ونجحت
المحاولة، إلا أن التلفزيون فرض ما
يسمى بمسرحيات تلفزيونية ولكن
للأسف معظم ما قدم لم يحترم
المسرح كقيمة أو الكلمة كموقف
أو المتفرج كحكم. فالمسرح جمهوره
هو القاضي والقاضي يحكم في
الحال أما التلفزيون جمهوره يملك
عدة قنوات ويمكنه أن يغير المحطة
ولا يهتم بالحكم على الأشياء أما

وأنا (فارس كلمة) واستطاعت
هذه الأعمال أن تجعل الصحافة
تكتب عن تمثيلياتي التلفزيونية
أكثر من أي عمل آخر.. إنني أرفض
الميلودراما ولذلك فأنا أخطب عقل
المشاهد وأضع أصابعي في رأسه
حتى أكسر هذا الموروث التلفزيوني
الذي له رائحة القطارات.. إنني
أحاول في التلفزيون أن أضع الموقف
مع المشاهد العاجز والذي تعود على
(البلادة الذهنية).. وأعتقد إنني
أكتب بنفس الطريقة في السينما..
أما الأفلام التجريبية والرؤية
التلفزيونية التي أرغب في تقديمها
سأقدمها عندما أقوم بإخراج
العمل بنفسني وأكون المنتج.. إننا
في عصر زئبقي لا يمكن أن نتفد
ما تريد.. بل المنتج ينفذ ما يريد
والمحطات كما تهوى.. التلفزيون
هو فن نهاية القرن العشرين..
لا بديل لأحد.. بل هو شخصية
خطيرة مستقلة أنجبتها السينما
والمسرح.. هو الابن المدلل للمسرح
والسينما هو ناعم كالحرير.. يدخل
كل المناطق المحرمة والخاصة
جداً... وحيد في تميزه يبت
إليك الأفكار الجيدة.. يدق جرس
الصحو الفكرية أو يطعمك الكلمة
المخدوعة الخادعة... تأكل أفكاره
وأصابعك في فمك.. ولا ترتعش،
لقد تحول هذا الفن أن يكون الأب
للطفل الصغير والزوجة بالنسبة
للرجل.. إنه يتسكع بعواطفنا

أن معظم أنظمة الدول تساند
حتى يستمر وينمو وحتى لا تدعو
الناس للتأمل و للتفكير.. إنه مسرح
المخدرات ومسرح الغيبوبة ومسرح
الدرامات.. إنهم يسقوننا هذا
بشكل ظريف ويتجرعه الناس عن
طيب خاطر..!!

أمور كثيرة تكرس الابتذال - ونواجه
ضغوطا سياسية - وهزائم عسكرية
متكررة - غياب الرؤية الواضحة
للمواطن العربي - عدم وجود
استراتيجية ثقافية عربية، تسلل
المدعين للمراكز الثقافية الحساسة
- زيادة الأمية الثقافية، ضياع
القيم.. نحن نواجه غزو ثقافي
استعماري صهيوني مدمر، عدم
وجود إيديولوجية واضحة فنحن
مسلمون ضد القومية العربية أو
مسلمون ومع القومية العربية ضد
المسيحية أو مسلمون مع القومية
العربية ومع المسيحية ومع احترام
الديانة اليهودية ضد الصهيونية
والتقدمية.

إننا كم من التناقضات الهائلة.. البيت
العربي الواحد يحتوي على أكثر من
عشرين تناقضا فكريا سياسيا، هذا
بيت واحد في العمارة الواحدة كم
بيتا فيه؟ وفي الشارع العربي وفي
الحي العربي وفي المدينة العربية كم
من التناقضات. إن أخطر ما تواجهه
الأمة العربية هو النزعة الإقليمية..
نعم النزعة الإقليمية فدخول

الجمهور في المسرح فإنه يحكم في
الحال ويستطيع أن يعلن نجاح أو
فشل التجربة المسرحية « التليفزيون
فن قائم بذاته ولكنه مهجن..!!
المسرح التجاري من صنع الأنظمة
العربية.

* يطغى في مسارحنا المصرية
والعربية المسرح الفكاهي الأكثر
توصيلا على ما يبدو (التجاري)
على وجه الخصوص، أهو طلب
الجمهور والرضوخ له.. أم أنه
الأكثر إيرادا وانتشارا وشهرة
للفنانون أم ماذا؟ ماذا تقترح لمسرح
جماهيري يرتفع بذوق المشاهد،
ويواكب ما تمر به مدننا العربية
من أحداث؟

- المسرح التجاري تباركه معظم
الأنظمة العربية، وأتذكر هنا مهرجان
مسرحيات الضحك أو اللعب الذي
قدم في تونس إنتاج الزيني فيلم
قدم (٢١) مسرحية، لا يحتوي على
أية قيمة فنية أو إبداعية، اشترتها
محطات التليفزيون جميعها في
الوطن العربي، أما المسرح الجاد
فالمحطات ترفضه بالحجج التالية:
أولاً: إنه مسرح باللغة الفصحى.

ثانياً: الجمهور لا يفهم هذه
المسرحيات.

ثالثاً: هذه مسرحيات سياسية.

رابعاً: المسرحيات الرمزية لا
تخصنا..

واستمر المسرح التجاري، يعني

للمواطن العربي للبلد العربي يحتاج إلى إجراءات أصعب من دخوله إلى الجنة، وهذا يدعوني للقول أن فلسفة الوضع العربي الراهن هشة، ولذلك ازدهر المسرح التجاري الهش.. فعندما كانت الستينات تحمل بوادر القومية والشعور الوطني كانت الفلسفة الفكرية لتلك المرحلة شبه مضيئة لذلك كان كل شيء شبه مضيء أيضاً!!

الأيدولوجية هي شريان الفن.
*** الغربية والاغتراب في أبطال مسرحياتك ألا يتنافي في هذا مع المبادئ الأيدولوجية التي تعتنقها ؟**

- الفن يعطى الأيدولوجية المساحة

الرحبة والأيدولوجية هي شريان الفن.. والفن هو قلب الأيدولوجية ، القلب دائماً ينبض ويتأثر بالرؤى فإنه يعطى الشريان الإحساس المتجدد والأديب الملتزم قد يصل أحياناً إلى تجنيد نفسه لخدمة اللحظة الآنية.. هنا يفقد الأديب فنه وحينئذ يُصاب بالإحباط ذاتياً، وإن نجح خارج ذاته اجتماعياً وحزيباً.. وإن انتحار ماياكوفسكى فهو دليل واضح على هذا، أما إذا أعطى الأديب نفسه حرية الحلم والفن فإنه يمنح الأيدولوجية بعداً جديداً. أكثر من البعد الفكري. فيكون إنسانياً وعميقاً في طرحه، فإن الهتاف الفوري

نظرية سياسية.

البطل في مسرحياتي يشعر بأنه جزء من «فعل» نعم إننا في عالم البطل هو الجزء وليس كما هو في مفهوم المجتمع الأمريكي الأسطورة.. البطل عندي يحلم بالتغيير وهو.. (الفلاح عبد المطيع) في مسرحية الفلاح عبد المطيع وهو) مقبول عبد الشافي) إمام المسجد في مسرحية حكاية مدينة الزعفران وهو سيف الفاروق (القاضي) في مسرحية ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري.. وهم الفلاحون في مسرحية الخلاص.. إن المسرح يجب أن يكون نافذة الحقيقة للمشاهد، ويدفع المشاهد للدخول إلى اللعبة.. والبطل في

الفرحة والأيدولوجية هي شريان الفن.. والفن هو قلب الأيدولوجية ، القلب دائماً ينبض ويتأثر بالرؤى فإنه يعطى الشريان الإحساس المتجدد والأديب الملتزم قد يصل أحياناً إلى تجنيد نفسه لخدمة اللحظة الآنية.. هنا يفقد الأديب فنه وحينئذ يُصاب بالإحباط ذاتياً، وإن نجح خارج ذاته اجتماعياً وحزيباً.. وإن انتحار ماياكوفسكى فهو دليل واضح على هذا، أما إذا أعطى الأديب نفسه حرية الحلم والفن فإنه يمنح الأيدولوجية بعداً جديداً. أكثر من البعد الفكري. فيكون إنسانياً وعميقاً في طرحه، فإن الهتاف الفوري

مسرحيات شعرية للشاعر الكبير أحمد شوقي لا تمت للمسرح بصلة بصراحة نقولها، ومسرحيات الشاعر الكبير عزيز أباظة كانت أيضاً ساذجة. وما كتبه شاعرنا العملاق صلاح عبد الصبور لا يقترب من المسرح، ولكن يقترب من القصائد العملاقة، أما كتابة الفنان عبد الرحمن الشرفاوي فقد اقترب من المسرح بعد أن تدخل الفنان كرم مطاوع وحذف كثيراً من القصائد، اختصرها لتكون في شكل مسرحي متوائماً كل ما كتب باسم المسرحيات الشعرية كان أبعد ما يكون عن المسرح وبعض القصائد المسرحية التي تملك الحس الدرامي تملك مقومات تقديمها على خشبة المسرح دون وسيط ودون الالتجاء إلى مخرج يشمر عن ساعديه، ويظهر عضلاته ونبعث عن المسرح في ضجة التقنية الفنية عن المسرح فلا نجده.

إن للكاتب المسرحي الحق يحضر بالشعر في أثناء كتابة المسرحية.. مهاجراً مع الطيور ونبض الناس وينتفض في كل سطر حتى يقدم نبوءة الحقيقة، المسرح الشعري الذي قدمه شكسبير الآن يحذف منه ويختصر حتى أنهم أقاموا ورشة عمل مسرحي لحذف وبلورة مسرحيات شكسبير بشكل يتواءم مع مفهوم الدراما، مع أن لغة شكسبير

مسرحياتي هو صابر الفلاح وحسن العامل وإبراهيم عامل النظافة لقد نقلت في مسرحياتي البطل من أن يكون ابن الباشا ليكون ابن الفلاح والبطل من أن تكون ثريا هانم بنت البيك الكبير أو الإقطاعي لتكون كوثر الخادمة.. وأشواق الفلاحة. هذا ما قدمته للمسرح المصري.. وهذا ما جددته موضوعاً أمام ما جددته شكلاً إنني قمت بنفس الأفكار الموروثة لذلك هاجمني تجار المسرح التجاري على مسارحهم بالسخرية من أسماء مسرحياتي. وفعلاً أسماء مسرحياتي غريبة والسبب أننا في وطن غريب من المحيط للخليج.. أبناء البيت الواحد تجدهم أصحاب أمزجة مختلفة ولهم انتماءات فكرية مختلفة. إننا ورثنا كما هائلاً من التناقضات تحتاج إلى تكوين «حزب فكري» يكافح لإزالة الأمية الثقافية قبل الأمية الأبجدية.

مسرحيات شوقي الشعرية لا تمت إلى المسرح بصلة.

*** وكيف تفسّر ندرة المسرح الشعري.. وكيف تقيّمه ككاتب مسرح متميز؟**

- وهل يمكن مسرحة الشعر أو تقديم القصيدة على المسرح ومن هم فرسان المسرح الشعري.. الشعر قلب المسرح والشعر روح المسرحية الجيدة.. وما كتب من

حتى تظهر مسرحيات مهمة.
خامساً: استخدام التراث الشعبي
الإنساني والمحلي في تطوير
معاصر لنسيج قيم جديدة ومفاهيم
جديدة.

سادساً: عمل لقاءات بين الممثلين
والتلاميذ والكتاب ومديري الفرق
والمسؤولين حتى يتعرف الجميع
على مواهب الطفل الخاصة في
كل بلد وفي كل بيئة. حتى تظهر
أفكار جديدة للأعمال المسرحية
الجديدة...!!

غابت الكلمة - السنبلة والكلمة
- اللهب.

* قل لي كم بدع متميز هل
أنصفك النقد وهل لدينا حركة
نقدية مصرية وعربية جادة،
استطاعت أن تواكب هذا التفجر
الإبداعي؟

- لقد غبنا عن الدخول في دائرة
الاهتمام بفعل الإبداع ودخلنا دائرة
الإحباط، كل منا يحاول أن يحبط
الأخر.. الإبداع والفكرة العظيمة
تدخلت وأصبحنا لا نقرأ حتى
لبعضنا، ويهتم بعضنا بالسطحية
والتخلف.. شعور بالعظمة المفزعة
صار يميز معظم من يكتبون،
فغابت الكلمة السنبلة والكلمة
اللهب أصبحنا بدلاً من أن نكتب
نقدًا إبداعياً نكتب بالحجارة
ونكتب بروث البهائم واختلفت
أعراس الكلمة ونور الحياة.. إن

الدرامية أعمق وأنضج مما قدم
في الوطن العربي من تجارب، وإن
كنت لا أميل إلى تمجيد الأجانب
وكنت أتمنى من شعرائنا أن يدخلوا
المسرح من أبوابه الرسمية. وأن
يتعلموا الكثير من تقنية المسرح من
أدوات المسرح إلحاق حتى يكتبوا
المسرح الحق بدلاً من كتابة قصائد
مطولة على أساس أنها مسرح.

* الرواية هل هي نداء خفي؟

- لا أعرف.. هي نادتنني وأوحت
لي ابنتي أن أكتبها.. فكتبتني
الرواية..!!

* لماذا التجأت إلى الأساطير
والحكايات القديمة في مسرح
الطفل؟ وماذا تقترح لهذا المسرح
للمتميز؟

أولاً: الاقتباس من النصوص
الكلاسيكية لأدب البالغين أو أدب
الأطفال وتطويرها بشكل آخر
بحيث تكون خلقاً جديداً.

ثانياً: خلق فكرة جديدة من مؤلف
متفرغ وهب نفسه لهذا العمل
وتوفرت له ظروف حياتية ونفسية
تؤهله للعيش عيشة طيبة.

ثالثاً: دعوة الكتاب الروائيين
والمسرحيين الكبار للمساهمة بشكل
أو بآخر في الكتابة للطفل.

رابعاً: خلق عمل جماعي. أو ورشة
عمل (ممثلون + مخرج + علماء
نفس + اساتذة تربويين + مفكرون)

الثقافية.. إننا احترقنا بالبكاء على إنتاج الستينات. متى تخرج من قبول الستينات؟ متى يخرج أحد النقاد والشجعان ويواجه المرحلة بحسم؟ إننا نحتاج إلى مفكر عربي لا يغازل السلطات ولا تفازله الدولارات حتى يضع النقاط على الحروف.. حينئذ سنلتف حوله ونسمعه ونبدأ زمننا الحقيقي النقي بدلا من انتشار عدوى العبقرية التي أصيب بها معظم فرسان هذا الجيل فضاعوا وأضاعوا.

* صدرت لك عديد من الأعمال المسرحية والروائية التي تشكل إضافة لإبداعنا وثقافتنا.. ماذا ينتظر القارئ لك في الأيام القادمة؟!

- أكتب الجزء الرابع من روايتي - مشروعي للرواية السباعية. أكتب في (شاي أخضر).. وقرىبا يصدر (كابتشينو)!!

معظم النقاد دخلوا في سلاسل المصالح والولائم لقد عشنا جميعا أغراب عن بعضنا، ولكن يبدو أن القاضى لا يقرأ قصص الآخرين والشعراء لا يعرفون الشعراء، والمسرحيون لا يشاهدون المسرح أو يقرأونه.. عاش جيل كامل على شاهده في الستينات.. ضاع جيل السبعينات بين الكلمة الجبانة ومؤامرة الخيانة.. إننا نأمل أن يحدث الزلزال وأن نعود إلى الضمير الأدبي الغائب بعد ثورة ٢٥ يناير، فعودة الضمير الأدبي فوق المصالح الذاتية والمواقف المريضة يعني النهوض على جثة الستينات حتى تستيقظ شرارة الزمن العربي وصحوة الفكر الخلاق لقد بعنا مآذن الفكر وبنينا فوقها بوتيكات لبيع الأفلام الهزيلة.. كل محاولة فنية جيدة اتهمت بأنها بدعة، فكيف تصبح للفنان العربي قيمته - واسمه.. ووضعه على الخارطة

بمناسبة مرور مئة عام على رحيله محمد روعي الخالدي (١٨٦٤-١٩١٣) رائد الأدب العربي المقارن

بقلم: طلال الجويعد *

زخر الأدب العربي برجال خدموه بصدق وقدموا فيه ما جادت به قرائحهم وما وصل لهم من علم واجتهادات، فتركوا فيه بصمات راسخة ومعالم باقية ينهل منه الأجيال المتعاقبة

إلا أنه قل ما يبقى في الذاكرة من هؤلاء الفضلاء حيث يطويهم النسيان مع تعاقب الأعوام والسنين بسبب انقطاع نسلهم وإهمال مؤلفاتهم وإنتاجهم العلمي، ومن هؤلاء الأديب السياسي المؤرخ محمد روعي الخالدي، الذي نعيش هذه الأيام الذكرى المئوية الأولى لرحيله.

بدأت علاقتي بمحمد روعي الخالدي عندما كنت طالبا في الدراسات العليا حيث كنت أبحث عن موضوع لرسالتني في الماجستير فوقع في يدي نسخة خطية من مقالة الخالدي بعنوان « الانقلاب العثماني وتركيا الفتاة » فلما اطلعت عليها شدني موضوعها وبدأت في البحث حول شخصية هذا الأديب الفذ فوجدتها تصلح أن تكون مادة لبحثي وموضوعا لرسالتني التي صدرتها فيما بعد بعنوان :

«محمد روعي الخالدي ونظرته للإصلاحات العثمانية»

فكان لزاما علي أن أكتب نبذة عن هذا الأديب الكبير وما قدمه للمكتبة العربية من آثار علمية في مجالات الأدب والسياسة والتاريخ.

ولد محمد روعي الخالدي في منزل أسرته الواقع بجانب باب السلسلة في مدينة القدس الشريف عام ١٨٦٤م حيث ينتمي إلى أسرة مقدسية عريقة قدمت العديد من الإعلام والشخصيات الهامة والمؤثرة، فجدّه محمد علي الخالدي من أعيان مدينة القدس المشهورين ووالده ياسين الخالدي كان عضوا في مجلس الولاية وقاضيا شرعيا، أما عمه يوسف ضياء فكان أحد

* باحث من الكويت.

رجال الدولة العثمانية ممن عملوا في السياسة وسلك السفراء ويعد كذلك من مثقفي تلك الفترة ورجال العلم،

بدأ محمد روجي تعليمه كغيره من شباب القدس في تلك الفترة حيث التحق بإحدى المدارس الابتدائية الحكومية التي أنشأتها الدولة العثمانية في القدس، كما حرص في تلك الفترة على حضور الدروس الشرعية المقامة في باحات المسجد الأقصى، وبعدها أصبح يتردد على بعض المدارس الأجنبية كمدرسة الالينس ومدرسة الرهبان البيض بغية تعلم اللغة الفرنسية، وبعد الانتهاء من المرحلة الإعدادية التحق روجي الخالدي بالمدرسة السلطانية في بيروت وهي تعادل المرحلة الثانوية والتي كان يديرها الشيخ حسين الجسر والذي عرف عنه تشجيعه للتطور المعرفي والاستفادة من العلوم الحديثة، فكان له أثر بارز على روجي الخالدي، وبعد تخرجه من المدرسة عين روجي الخالدي موظفاً في إحدى الدوائر الحكومية إلا أن ذلك لم يرض طموحه فبدلاً من الالتحاق بالوظيفة الجديدة، قرر الخالدي إكمال دراسته في المكتب السلطاني في استانبول وهو ما يعادل في عصرنا الحالي كلية التربية، فالتحق به عام ١٨٨٩م،

وفي استانبول بدأت تتبلور ثقافة روجي الخالدي وفكره وتوجهاته السياسية، حيث أطلع على مؤلفات

الأدباء والكتاب الأتراك وتأثر بها إضافة إلى خلفيته الأدبية العربية، وبعد التخرج من المكتب السلطاني عين روجي الخالدي مدرسا في إحدى المدارس الحكومية إلا أن ذلك لم يرق له فحاول الحصول على وظيفة قائمقام في ولايته إلا أن طلبه قوبل بالرفض وبدأت تتسرب إلى الحكومة أفكاره السياسية المعارضة الأمر الذي اضطره إلى الهرب إلى فرنسا عام ١٨٩٥م.

وفي باريس أكمل الخالدي دراسته في مدرسة العلوم السياسية ثم في السوربون فتتلمذ فيها على أشهر المستشرقين الفرنسيين آنذاك حتى أنهى دراسته منهما عام ١٨٩٨م، وخلال تلك الفترة كان روجي الخالدي يتردد على دار الجمعيات العلمية في باريس ويلقى العديد من المحاضرات في الأدب والسياسة والتاريخ التي كان ينشرها بعد ذلك في المجلات العربية في مصر والشام، وقد ساعده هذا الأمر في تعيينه مدرسا في جمعية نشر اللغات الأجنبية في باريس.

وفي نفس العام أصدرت الحكومة العثمانية عفواً عنه وتعيينه قنصلاً للدولة العثمانية في مدينة بوردو الفرنسية فاستمر يعمل في هذا المنصب طيلة عشرة أعوام.

وخلال هذه المدة ظل محمد روجي الخالدي يكتب المقالات وينشرها في الصحف العربية وعلى رأسها

مجلة الهلال ولكن تحت اسم مستعار هو « المقدسي ».

وعندما قام الانقلاب العثماني في صيف ١٩٠٨م وعادت الحياة النيابية إلى الدولة العثمانية استقال روح الخالدي من منصبه وعاد إلى القدس حيث رشح نفسه في الانتخابات النيابية نائباً عن القدس وأحرز نجاحاً في ذلك، واستمر بعد ذلك نائباً عن القدس لثلاث دورات نيابية كان آخرها عام ١٩١٢م حيث انتخب نائباً لرئيس البرلمان العثماني، وعندما علق البرلمان العثماني في تلك السنة وتوقفت جلساته رجع روح الخالدي إلى القدس حيث مكث فيها قرابة العام ثم عاد إلى استانبول في أول أغسطس عام ١٩١٣م فدخلها وقد أصابه مرض التيفوئيد الذي قضى بسببه نحبه في يوم ٦ أغسطس من العام نفسه ودفن في استانبول عن ٤٩ عاماً.

تزوج محمد روح الخالدي خلال إقامته بباريس من سيدة فرنسية وأنجب منها ابنه الوحيد يحيى الذي كان يحمل الجنسية الفرنسية الذي عاد إلى القدس بعد وفاة والده فلم يطمح له المقام فيها وعاد إلى فرنسا بعد ثلاثة أعوام حيث درس الهندسة الكهربائية وعين بعد ذلك رئيساً لبلدية بوردو الفرنسية والتي توفي فيها أثناء الحرب العالمية الثانية دون أن يعقب.

آثاره

لقد ترك لنا محمد روح الخالدي إرثاً ثقافياً لا يستهان به فمنه ما هو مطبوع ومنه ما يزال مخطوطاً ومنه من أضاعته الظروف ولم يصل إلى أيدي الباحثين، فمن آثار روح الخالدي البارزة :

رسالة في سرعة انتشار الدين المحمدي وفي أقسام العالم الإسلامي :

وهي بالأصل محاضرة ألقاها الخالدي في باريس عام ١٨٩٦م ونشرتها جريدة طرابلس الشام ثم أصدرتها في كتاب خاص يقع في ٦٥ صفحة.

المقدمة في المسألة الشرقية :

وهي كذلك محاضرة ألقاها الخالدي عام ١٨٩٧م في دار الجمعيات العلمية في باريس بدعوة من جمعية نشر اللغات الأجنبية في فرنسا، وطبعت بعد ذلك في القدس في كتاب مستقل يقع في ٧٧ صفحة.

برتو العالم الكيميائي الشهير :

وهي مقالة حول سيرة العالم الفرنسي برتو نشرها في مجلة الهلال عام ١٩٠٢م.

فيكتور هيغو وعلم الأدب عند الإفرنج والعرب :

وهي سلسلة مقالات نشرها في مجلة الهلال بين عامي ١٩٠٢ و ١٩٠٣م ثم جمعت بعد ذلك وطبعت

في كتاب مستقل بعنوان «تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب» و يقع في ٢٧٢ صفحة بدار الهلال بمصر عام ١٩١٢م، وهو أول كتاب عربي في الأدب المقارن حيث قارن الخالدي بين الأدب العربي والأدب الفرنسي وعمق التأثير بينهما من خلال ما كتبه الأديب الفرنسي فيكتور هوغو.

حكمة التاريخ :

وهي مقالة نشرها الخالدي في جريدة طرابلس الشام عام ١٩٠٣م.

الانقلاب العثماني وتركيا الفتاة :

وهما بالأصل مقالتان نشرهما في مجلة الهلال عام ١٩٠٨م ثم جمعت في كتاب واحد يحمل نفس العنوان وطبعته دار الهلال عام ١٩٠٩م، حيث تناول فيه روعي الخالدي حاجة الدولة العثمانية إلى الإصلاح السياسي للتخلص من ضعفها والعودة إلى قوتها في مواجهة الأطماع الأوروبية الاستعمارية وأعطى من خلال هذه المقالات تصورات عن كيفية الإصلاح التي يراها تكمن في إعطاء المزيد من الحرية ومشاركة الشعب في سياسة الدولة.

الكيمياء عند العرب :

وهو كتاب صغير يقع في ٨٥ صفحة طبع في دار المعارف بمصر.

ومن كتب روعي الخالدي التي لم تصل إلينا وهي بين مخطوط

ومفقود :

كتاب رحلة إلى الأندلس

وكتاب علم الألسنة : وقدر رآه الدكتور إسحق الحسيني في المكتبة الخالدية بالقدس قبل سقوطها في أيدي الصهاينة.

كتاب تاريخ الصهيونية :

والذي تناول فيه تاريخ الحركة الصهيونية ومدى خطرها على فلسطين إلا أنه لم يصل إلى الباحثين وهو في حكم المفقود اليوم.

فإن من يتتبع مؤلفات روعي الخالدي ومقالاته تتضح له أمور تدل على خصائصه النفسية واستعداداته الذهني وعدة عوامل تعاونت على بناء شخصيته الثقافية وتكوينه الفكري وقد غلبت الصفة التاريخية على مؤلفاته ومقالاته إلا أنه مع ذلك لم يكتف بالسرد التاريخي بل استخدم النقد واستنبط الدلائل التاريخية من خلال عرضه التاريخي للمواضيع التي يطرحها

كما تميز بأسبقيته في كتابة مواضيع لم يسبقه إليها أحد، فهو أول من كتب كتاباً باللغة العربية عن المسألة الشرقية وهو أول من استقصى أحوال العالم الإسلامي وجمع مادة إحصائية مستوفاة عن أقطاره رتبها وأبرزها في الكتاب، وهو كذلك من أوائل الأدباء العرب الذين كتبوا في الأدب المقارن ومن أوائل الذين أظهرُوا فضل العرب على الحضارة

والقصص الأدبي والشواهد التاريخية، فكانت كتاباته قريبة من اللغة العلمية الدقيقة الواضحة البعيدة عن التكلف مما يجعله في مصاف الطليعة العربية المجددة فكرا وأسلوبا في مطلع القرن العشرين، وقد حظي محمد روهي الخالدي باحترام وتقدير الأدباء والكتاب المعاصرين له والذين جاؤوا من بعده كذلك، حيث اعتبره جرجي زيدان من أبرز الأدباء والكتاب والسياسيين، واعتبره الدكتور الأديب ناصر الدين الأسد رائدا في البحث التاريخي الحديث في فلسطين، كما اعتبره الأديب الدكتور حسام الخطيب رائدا في الأدب العربي المقارن.

الأوروبية، كما أنه أول من استخدم مصطلح علم الأدب متأثرا بالاتجاه الفرنسي حيث أصبح الأدب علما قائما بذاته وليس خاضعا فقط للذوق والعاطفة والإحساس

وقد اعتمد على الأسلوب السهل في الكتابة والذي يصلح لجميع القراء بمختلف مستوياتهم بعيدا عن التكلف فقد ذكر مرة أنه بمقدوره أن يكتب بطريقة السجع على طريقة الحريري المسجوعة لكنه أثر أن يكون واضحا ودقيقا ومفهوما ليتيح لجمهور القراء من أنصاف المتعلمين ومن المتخرجين من المدارس الأوروبية أن يتابعوا كتاباته، كما أنه كثيرا ما يستشهد بالقرآن والحديث والشعر العربي

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

امراة نادرة

بقلم: سليمان الحزامي *

لا أعرف كيف رأيته ولا أين شاهدها أو تعرفت عليها ولكني أعرف تماماً بأنها عاشت في خيالي فترة ليست بقصيرة، كنت أحدثها وأتبادل معها الحديث، كانت تعيش في خيالي كعمشوقة، كانت عيناى تتفحص جمالها من شعرها الناعم والملمس الحريري إلى تفاصيل ذلك الجسد الجميل بكل تفاصيله، لا أتذكر حتى اسمها أحاول في كثير من الأحيان أن أرجع ذاكرتي إلى الوراء لأعرف أين شاهدها وكيف شهدتها لكن كل هذه الأسئلة تنتهي عندي بلا إجابات، لكنها كانت تعيش في ذهني وفي قلبي وفي وجداني، كانت تحرك عواطفى وتحرك تلك المشاعر التي تبحث عن الحب وعن السكينة، أناجيه في عقلى وأكلمها بقلبي وأنظر إليها بعينين مسبلتين كخيال يعيش كما يقولون في بطن الشاعر إلى أن جاء ذلك اليوم وكنت خارج بلدى عندما نظرت إلى امرأة وهي واقفة أمام إحدى المحلات كأنها تتفحص ما تريد أن تشتري وكأنها تتساءل هل أدخل المحل أم لا؟

كان التردد واضحاً على وجهها بين أن تدخل ذلك المحل الخاص ببيع الملابس النسائية أو أن تسير في طريقها، لكنني أنا وقفت أنظر إلى نفس الواجهة أريد أن أتحدث إليها، أريد أن أقول لها انك موجودة في خيالي في عقلى في قلبي .. ولكن لم أجد ذلك المدخل! كيف .. كيف أبدأ الحديث؟ وجاءت الفرصة عندما قررت أن تدخل المحل وانتظرت خارجاً فترة من الزمن قصيرة ولكنها في عقلى كانت طويلة جداً رأيته وهي تتفحص بعض الملابس وبحركة لا شعورية دخلت المحل واستقبلتني فتاة في مقتبل العمر تعمل في المحل وهي تقول لي .. هل أستطيع أن أقدم لك خدمة فقلت لها بشيء من الشجاعة أريد ملابس سهرة لامرأة أحبها، فضحكت الفتاة وهي تقول زوجتك؟ قلت لها بتردد أأمل ذلك نظرت إلي الفتاة مرة أخرى قائلة: أنت خاطب؟ فقلت لها مرة أخرى: أأمل

* كاتب من الكويت.

ذلك، فسألتني البائعة ما القياس الذي ترغبه يا سيدي نظرت إلى تلك المرأة وأنا أقول لها في قياس هذه السيدة فالتفتت إلي بابتسامة ساحرة ألهمتني وألهبتي .. ألهمتني بأن أحيا ذلك الخيال الذي عاش فترة في عقلي وفي قلبي وألهبتي بتلك النظرات الحادة الجميلة التي تدعو إلى الحب وإلى الطمأنينة كأنها تقول قلها واسترح.

ترددت كثيراً في أن أقولها، ولكن أعدت القول مرة أخرى بقياس هذه السيدة، فانطلقت وهي تقول بدرية .. اسمي بدرية .. ولا أعرف كيف عُد لسانني وماذا أقول لها .. كانت ثوان قليلة ولكن مرة أخرى شعرت أن الزمن قد توقف وترددت كثيراً وأنا أقول أنا ناصر .. اسمي ناصر .. أنت بدرية وأنا ناصر، اسمان متطابقان جميلان أليس كذلك؟ فشعرت بفتاة المحل وهي تقول سيدي هل اخترت لونا معيناً؟ فتظرت إلى بدرية قائلاً : هل تسمحين يا بدرية أن تختاري لي لونا لامرأة تشبهك في جمالك وفي بشرتك فستان سهرة؟ أريد أن أحتفل بامرأة أحبها وأريد أن أهديها ثوب سهرة .. ضحكت بدرية قائلة يبدو لي أنك رجل خيالي، أنت لا تعرفني كيف تؤمن بذوقي؟ قلت لها النساء يرغبن في اختيار ما تختاره المرأة .. أنا أريده لامرأة كانت في سفرة طويلة والآن جاءت وحضرت، أريد أن أقدم لها فستاناً يليق بها، أرجوك يا بدرية اختاري لها فستاناً وأنا سأدفع الثمن بطبيعة الحال .. قالت لي هذا شيء مؤكد أنت الذي ستدفع، أنت الذي ستشتري .. فقلت إذن يا .. وجهت حديثي إلى فتاة المحل، دعينا نرى فساتين السهرة التي لديك، فذهبت الفتاة لتحضر ثلاثة أو أربعة فساتين حديثة التفصيل راقية الملمس، والتفت إلى بدرية مرة أخرى .. أرجوك يا أنسة بدرية اختاري أحدهم، أقصد أحد هذه الفساتين .. وأخذت بدرية تقيس الفساتين وتتنظر في المرأة إلى أن استقرت على أحد هذه الفساتين، ووجدت أنني أحمل كما من الجرأة عندما قلت لها أنسة بدرية ممكن أراه على جسدي؟ ردت بدرية بهدوء .. آسفة أنا لست مانيكان ولست عارضة أزياء .. أنا أختار هذا الفستان والتي سترتيه ستراه عليها .

حقيقة وجدت أنها أغلقت في وجهي الأبواب .. ماذا أقول لها؟ هل أقول لها أنني اشتري الفستان لك وأن إعجابي بك دفعني إلى أن أختار شيئاً أو فستاناً يناسب قياسك؟ أسئلة كثيرة مرت في ذهني في ثوان سريعة جداً وكأن الزمن يهرب مني خوفاً من أن تخرج وتتركني مع نفسي، ولكن دفعت نفسي دفعا لأن أقول: أنسة بدرية أريدها منك خدمة، أنا أعرف

أنتي تجاوزت حدودي ولكن أريد مفاجأة لا تخيب، أنا اخترت.. أنا.. أنا..
أنا اخترت ذوقك ولكن القياس فقط.. القياس إنه طلب، نظرت إليّ بعينين
تتساءلان ماذا يريد هذا الرجل؟ كيف وصلت به المرأة أن يتكلم معي بهذا
الأسلوب؟ وبعدها التفتت إليّ المرأة قائلة أين غرفة القياس؟ وشعرت
بعد هذا السؤال بأنني أعيش في جو بارد وأطرافي قد تجمدت من هول
المفاجأة، دخلت بدرية غرفة القياس دقائق قليلة وخرجت .. وهي تقول لم
أقابل في حياتي مثل هذا الإنسان، ولكن لا أعرف لماذا طاوعتك وطاوعت
نفسي، وأبدت إعجابي بالفستان فقالت ها .. ما رأيك؟
فقلت لها : أنا سأخرج من المحل بعد أن أدفع ثمن هذا الفستان ولكن ...
قاطعتني قائلة: ولكن ماذا ؟

فقلت لها هو هدية مني لك، وبسرعة خاطفة خرجت من المحل وضعت
بين الزحام تاركا إياها بالفستان الذي دفعت ثمنه وهي في غرفة القياس
خاطبت عقلي أقول له هل أرى بدرية مرة أخرى ..
مرة أخرى وجدت نفسي أسير في زحام من البشر وأنا أبحث عن وجه تلك
المرأة التي عاشت في عقلي ورأيتها مرة واحدة وتركتها مع ذكرى فستان
وأنا أقول حقاً إنها امرأة نادرة.

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

قصة

حينها عرفته !

بقلم: ابتسام التريسي *

وصلت محطة القطار لاهثة، إنه موعدنا الأول بعد عشرين عاماً مضت في صمت .

كنت أجد متعة في ركوبه في ذلك الزمن، خاصة حينما يتغلغل بين الجبال العالية، مخترقاً الخضرة الكثيفة بضباب أنفاسه الحارة. لمحتك هناك، وتجاهلتك، كان قلبي يخفق بشدة !

ربطت الشريط الوردي جيداً على شعري، وصعدت الدرجات ببطء، كانت عيناى تبحثان عن مقعدي بلهفة .

المقطورة العاشرة، إنه رقم حظي الدائم!

هناك أرحت الجسد، وأطلقت الروح عبر النافذة مع بصري الذي راح يلتهم الخضرة الداكنة لسهول القمح، قبل أن ينحرف ليصعد الغابات في الأعلى.

في ذلك الزمن كنت أخافه حين يدخل الأنفاق المعتمة، فأتشبث بالحديد جيداً، وأحضر أنفاسي لالتقاط الأوكسجين بعد حبسها بشكل يزعيني. أشرفنا على البحر أخيراً!

امتدت الزرقة شاسعة مريحة، وتكاسلت في مقعدي.. وربما غفوت قليلاً.

حين شعرت بيد تربت كتفي، هممتُ بفتح عيني، لكن شيئاً جمّدي، كادت أنفاسي تخمد في صدري، أظنّها تلك الرائحة التي اقتريت من أنفي مع اليد، قلبي قال إنه

حين فتحت عيني ببطء، واجهتني ملامح غريبة ترسم ابتسامة مهذبة على المحيا الأسمر:

. سيدتي لقد وصلنا !

تعثرت الكلمات في حلقي، ونفضت بقايا الحلم، ونزلت من القطار متجهة صوب الفندق القابع أعلى المرتفع .

* كاتبة من سوريا .

موظف الاستقبال في الفندق النَّائِي، نظر إليّ بلا مبالاة، وهو يناولني المفتاح، ويأمر المستخدم بحمل أغراضِي. حين وطئت قدمي السَّجَاد الأحمر المهترئ على الدَّرَج، شعرت بصدرِي ينقبض!

كانت الغرفة مضاءة بشكل خفيف، أغلقت الباب، ورميت جسدي على السرير.

خطف القلق قلبي من حماقة أقترفها، ستفسد راحتي في هذا المكان المنعزل.

أخيراً حققت الحلم.

لا أعرف إن كنت غفوت، لا شك أن ذلك حدث، لأنني لم أسمع الطرقات الخفيفة على الباب في البداية! ارتبكت، ونهضت على عجل، هل أفتح؟ ترددت، نظرت في المرأة، هيئتي مشعثة، أسرعت إلى الحمام، غسلت وجهي، وجففته بسرعة، وحاولت ضبط دقات القلب، وقفت وراء الباب، فتحتة ببطء.. ابتسم المستخدم، وهو يناولني صينية القهوة! تذكرت أنني طلبت فنجان قهوة فور وصولي!

دخلت والخيبة.. شربت قهوتي بفتور، لم أشعر بطعم البن المميز لهذا المكان، أذكر حين التقيت به قبل خمسة وعشرين عاماً، قلت له: لم أذق مثل هذا البن في حياتي.

لا شك أن قبلته هي التي منحت القهوة طعمها ذاك!

تأخر!

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

ألن يأتي؟

تجاوزت الساعة الثانية عشرة ليلاً، وأنا قابعة قرب النافذة، أرقب الطريق المؤدي إلى الفندق القادم عبر الجبال. سمعت أصواتاً غريبة، خلت أنها قادمة من الحمام، لفني الخوف بعباءته.. اقتربت من باب الحمام، وأنصت جيداً، همهمة غريبة في الداخل، كاد قلبي يتوقف، وأنا أنظر عبر الباب الموارب، كان الصنبور مفتوحاً فوق الحوض، وقد تسرب الماء إلى أرض الحمام، أغلقته، وأنا أتتفس بارتياج، وعدت إلى مكاني قرب النافذة.

لن يأتي...

أخرجت الغلاية الصغيرة، ووضعت فيها قليلاً من الماء، وصلتها بالقابس الكهربائي، وجلست أنتظر فنجان قهوتي، فتحت كتاباً، واستلقيت على السرير، استغرقت في القراءة قليلاً، لكن صوت وشيش خافت لسع أذني، وأحسست بخطوة قريبة، وضوء يتسرب من أسفل الباب! قلت في نفسي، ربّما جاري في الغرفة الملاصقة يهمس في سماعة الهاتف، لكنني تأكدت أن الصوت لم يكن همساً في هاتف! كنت موقنة أنه صوت إنسان يختق، صوت محشرج، يخرج خافئاً، أو ربّما يحتضر!

عدّلت جلستني في السّرير، ورحت أرقب الباب المغلق الفاصل بين غرفتي والغرفة المجاورة، ودقات قلبي تفرع أذنيّ بعنف!
متى يطلع الصّباح؟ أجفّني رنين الهاتف، رفعت السّماعَة بحذر، سمعت موظف الاستقبال يقول لي :
معك مكالمَة خارجية سيدتي .

جاءني صوته عبر الأسلاك: أما زلتِ تنتظرين؟ آسف على التّأخير، لم ألحق القطار، في الصّباح سأكون عندك.
أحسست أنّ عروقي تجفّ، خرس لساني، وأنا أرى سائلاً أحمر قرب الباب، يسيل ببطء في اتجاهي .
رميت السّماعَة، وتشبّثت بالسّرير، إنّه دم !
لا شك أنّ أحداً قتل في الغرفة المجاورة !.

حين طلع الصّباح، رأيّتي في سريري، متكومة على نفسي، وأنا أرتجف، وأطرافني مثلجة. قاومت مراراً النظّر صوب البقعة التي التصقت بالأرضية، وجمدت، بقعة الدّم تلك! حين تجرّأت على النهوض من سريري، ونظرت صوبها، رأيّت ما لم يكن في الحسبان، القابس المحترق والقهوة المدلوقة!
أكان الضوء تلك الشرارة؟

أرعبني صوت المفتاح في القفل، لكنّي تكوّمت أرضاً، وأنا أراه أخيراً يطلّ من فتحة الباب. لم أعرف أين أنا بالضبط، ولكنّي تذكرت أنّ طبيباً أعطاني حقنة، وأنّي رأيّت ملامحه قرب وجهي، أنفاسه الهادئة كانت قريبة من أصابعي، أذكر أنّي شممت عطر ليمون خفيف..
شفّته قبّلّت أصابعي! هل كان حلماً؟ التفت لأراه ساكناً في الكرسي مقابل السّرير.

هممت بالنّهوض، منعني بحركة من يده: «لا تتحرّكي، ابقِ مرتاحة»
سألته، «ماذا جرى؟» قال: «أزمة بسيطة وممرّت، لا تشغلي بالك».

كانت فكرة واحدة تزعجني، ماذا أفعل هنا في هذا المكان معه؟
أردت أن أعرف، لكنّ ذاكرتي كانت بيضاء تماماً!

منعني التّعّب من تحريك رأسي، طلبت منه أن يساعطني، دس يده وراء ظهري، ووضع وسادة خلف رأسي. نظرتُ إليه، هناك شيء ما يجعل قلبي ينبض! ماذا يمكن لرجل أن يفعل في خلوة مثل هذه؟ أنا مجنونة؟ أم أنّي حمقاء إلى درجة أن أترك نفسي له هكذا؟ لا أعرف من هو! لم يطل الأمر بي، ذهبت في غيبوبة ثانية...

كل ما شعرت به أثناءها، أنفاسه قرب أذني، وكلمات مبهمَة لم أفهم منها شيئاً، وما بين الصّحو والغيبوبة، شعرت بشيء يتسلل إلى صدري،

كُنَّا فِي أَوَائِلِ الْخَرِيفِ، الشَّجَرُ بَدَأَ
يَتَعَرَّى، وَالرَّيْحُ كَانَتْ تَشْتَدُّ لَيْلًا،
فِيرْعِبُنِي ذَلِكَ الْحَفِيفُ الَّذِي يَتَحَوَّلُ
إِلَى عَوِيلٍ طِيلَةَ اللَّيْلِ!

أَوَّلَ لَيْلَةٍ كُنْتُ مِنْكَمِشَّةً عَلَى جَسَدِي
فِي أَقْصَى السَّرِيرِ، أَتَوَقَّعُ مَدَاهِمَتَهُ
لِضَعْفِي، وَلَكِنَّهُ بَقِيَ جَالِسًا فِي
كَرْسِيهِ سَاكِنًا كَالْعَادَةِ، يَقْرَأُ فِي
كِتَابٍ، وَيَرَاقِبُنِي!

فِي اللَّيْلَةِ الثَّانِيَةِ جَرَّيْتُ أَنْ أَبْتَسِمَ
لَهُ، عَلَيْهِ يَقُولُ مَا يُلْغِي قَلْقِي. فِي
الثَّانِيَةِ عَشْرَةَ، نَهَضَ مِنْ كُرْسِيهِ،
وَجَلَسَ عَلَى حَافَةِ السَّرِيرِ. مَدَّ يَدَهُ،
وَمَسَحَ رَأْسِي، وَقَالَ: هَلْ تَشْعُرِينَ
بِتَحَسُّنٍ؟

فَكُنْتُ أَصَابِعِي الْمَتَشَابِكَةَ حَوْلَ
سَاقِي، وَرَفَعْتُ رَأْسِي إِلَيْهِ، هَمَمْتُ
أَنْ أَقُولَ شَيْئًا، وَلَمْ أَسْتَطِعْ. شَدَّنِي
مِنْ يَدَيَّ حَتَّى اقْتَرَبْتُ مِنْهُ، كَلَانًا
أَصْبَحَ عَلَى الْحَافَةِ، مَدَّ يَدَهُ، وَأَحَاطَ
كُنْفِي، وَقَالَ: خَفْتُ عَلَيْكَ. أَكُنْ مِنْ
الضَّرُورِيِّ أَنْ نَحْتَفِلَ بِعِيدِ زَوَاجِنَا
الْفَضِيِّ فِي الْمَكَانِ الَّذِي التَّقِينَا فِيهِ
أَوَّلَ مَرَّةٍ؟ يَا لِأَفْكَارِكَ الْجَهْنَمِيَّةِ!
كُدْتُ أَخْشَرُكَ بِسَبَبِهَا!

رَفَعَ رَأْسِي بِأَصَابِعِهِ، وَحَدِّقَ فِيَّ،
أَشْعَلَتْ نَظَرَاتِهِ نَبْضَ الْقَلْبِ،
وَأَحْسَسْتُ بِالْحَرِيقِ يَتَسَرَّبُ إِلَى
جَسَدِي، حِينَهَا عَرَفْتَهُ، لَمْ أَشْكُ أَبَدًا
أَنْيَ بِحَاجَةِ لِفَنْجَانِ قَهْوَةٍ فِي هَذِهِ
اللَّحْظَةِ، بَنٍ كَثِيفٌ بَطْعَمُ قَبْلَتِهِ!.

وَيَلْتَفُّ حَوْلَ عُنُقِي.. لَمْ تَكُونَا
يَدَيْنِ، بَلْ أَفْعَى مَلَسَاءَ، أَحَاطَتْ
عُنُقِي، وَرَاحَتْ تَضِيقُ بِقُوَّةٍ. كَانَتْ
أَنْفَاسِي تَنْكُتُ قَلِيلًا، ثُمَّ تَتَلَاخَقُ فِي
لَهَاطٍ حَارٍ. أَفْقَتُ مَذْعُورَةً، وَالْعَرَقُ
يَغْسِلُنِي، كَانَتْ أَنْامِلُهُ تَمْسَحُ جَبِينِي
بِفُوطَةٍ مَبِلَّةٍ بِالْمَاءِ. مَنْ يَكُونُ؟ سَأَلْتُ
نَفْسِي، وَلَمْ أَجِدْ إِجَابَةً! أَشَارَ عَلَيَّ
بِالْصَّمْتِ، خَفْتُ مِنْ تِلْكَ النَّظَرَةِ الَّتِي
رَمَقْنِي بِهَا. كَأَنَّهُ يَهْدِدُنِي! مَنْ يَكُونُ؟
كُدْتُ أَصْرُخُ، لَكِنَّهُ كَتَمَ صَرِخَتِي
بِأَصَابِعِهِ، فَاسْتَسْلَمَ جَسَدِي. مَعَ
هَذَا كُنْتُ أَشْعُرُ — وَأَنَا أَغْوَصُ فِي
الْبُئْرِ عَمِيقًا — بِأَصَابِعِهِ، وَأَسْمَعُ
صَوْتَهُ، وَأَسْمَعُ جَيِّدًا حَرَكَةَ فِي
الْغُرْفَةِ، خُطَوَاتٍ سَرِيعَةٍ، وَصَرَاحٍ،
وَأَنَاسٍ يَدْخُلُونَ، وَيَخْرُجُونَ، ثُمَّ مَاءٌ
حَارٌّ يَحْرِقُ جَسَدِي!...

لَا أَعْرِفُ كَمْ مَرَّةٍ مِنَ الزَّمَنِ، حِينَ
وَجَدْتُ نَفْسِي ذَاتَ صَبَاحٍ، أَنَهَضَ
مِنَ السَّرِيرِ، وَجَسَدِي كُلُّهُ يَرْتَجِفُ،
مَا زَالِ بِجَانِبِي، يَسْنَدُنِي، وَيَحَاذِرُ
أَنْ أَقَعَ أَرْضًا!

أَيَّامٌ أُخْرَى مَضَتْ، وَأَنَا أَعَانِي آثَارَ
الذَّهْوِلِ، أَجْلِسُ فِي الشَّرْفَةِ، وَأَنْظُرُ
إِلَى الْبَعِيدِ، وَلَا أَعْرِفُ أَيْنَ أَنَا!

لَكِنْ نَظَرَةٌ وَاحِدَةٌ مِنْهُ كَانَتْ كَفِيلَةً أَنْ
تَخْرُسَنِي، لَمْ أَعُدْ أَجْرُو أَنْ أَتَسَاءَلَ
مَنْ يَكُونُ، وَكَيْفَ جِئْتُ إِلَى هُنَا،
وَمَاذَا فَعَلَ بِي؟

كُنْتُ أَحْسَسُ أَنِّي دَخَلْتُ دَهْلِيْزًا مُعْتَمًا
لَا نِهَآيَةَ لَهُ، أَمْشِي وَلَا أَجِدُ مَنْفَذًا،
أَرْكُضُ وَلَا ضَوْءَ، ثُمَّ أَتَسْلَمُ وَحَلْقِي
يَغْصُ بِالْبَكَاءِ!

قصة

سِرِّي جَدًّا¹

بقلم: أنا جافالدا (*)

ترجمة: عاطف محمد عبد المجيد **

فَقَدْتُ معرفة الوقت. لَمْ أَعُدْ أدري منذ كم من الوقت ونحن هناك. ساعة؟ ساعتان؟ ثلاثة؟ ربما؟ لدي ساعةٌ حقًا، لكنني لَمْ أَتوصَلْ إلى تمييز عقاربها. في أول الأمر، كان الظلام مُطلقًا، بعد ذلك، وشيئًا فشيئًا، اعتادت أعيننا على الوضع. الآن، يمكنني أن ألمح ظل توماس ووجه كاميل. كلا. في الواقع، أنا لا أرى وجه أختي الصغيرة: أنا أحمّنه. هي شجاعة جدًا. لَمْ أَكُنْ أتخيل هذا عنها أبدًا. تتجمل كثيرًا. لا تتذمر. لا يبدو عليها أنها خائفة، بل تمتص إبهامها وكأن شيئًا لم يكن. ربما لَمْ تستوعب في أي موقف نكون؟ ربما... هذا أفضل بالنسبة لها. كذلك توماس لا يبدو خائر القوى. يجلس قريب السُّلم على الأرض. ساقاه مرفوعتان ويضع ذقنه على ركبتيه. سألت نفسي في أي شيء يفكر. أهو يجتر؟ أهو هادئ؟ أهو مُنهمك في رسم خطة كي نخرج من هناك؟ أنا واثقة فيه. لقد ساعدنا من قبل في كثير من الأحيان... اسمي؟ إنسان. لدي اثنا عشر عامًا. ثلاثة عشر عما قريب. لا أستطيع أن أخبركم عن المزيد لأنه ليست هذه حقيقة لحظة النقاش والتعارف كما لو كنا في حفلة شاي. عليّ أن أفكر مليًا في ضجة الخارج. عليّ أن أفهم. لا بد من أن أحاول أن أرى الأشياء قليلًا أكثر وضوحًا. هذا مهم جدًا. لَمْ يعد يحق لنا أن نرتكب خطأ.

أسمع جيدًا وَقَعَ خطوات وصيحات، لكنني لا أَتوصَلْ إلى تقدير المسافات. أحبس أنفاسي وأعض إبهامي. أنا كَمُنَّا، كمستكشف، كناسك هندي. عليّ أن أستخدم رأسي وأن أبدي صبرًا لا محدودًا. إنه السبيل الوحيد لتحقيق غاياتنا وليس الإمساك بها. لا أجرؤ على أن أتخيل ما سيحدث منا لو أن أحدا كان قد عثر علينا الآن... من جهة أخرى، أمنع نفسي عنه. عليّ أن أظل منكمشًا على ذاتي. منكمش وواثق. اقتربت مني كاميل. أخبرتني أنها جائعة. أضع إصبعي أمام فمها مشيرًا إليها بأن تصمت. عينايتا المتورمتان جعلتاها

١ - هذه القصة كتبت بدايتها أنا جافالدا ثم أكملها آرنو فارينيل وهو طالب بلجيكي يدرس في المرحلة الابتدائية.

** مترجم من مصر.

تخاف. أرى وجهها يندعك ويتلوى كأنها كانت تبكي. أتحدث بأخضت صوت ممكن وأمد ذراعي ناحيتها.

- تعالي على ركبتي.

تقبل إلي وتتكئ على ذراعي.

- إنسان، أنا جائعة، تكرر.

ألقي نظرة على خُرْجي، مازال يُبقي لنا بعض الفواكه الجافة، علّبت بسكويت وإناءً مملوءاً تماماً. لا أتردد. لا أريد أن أهاجم مؤننا بسرعة مفرطة، بل أريد تماماً أن تنام. عادة، هذا أوان قيلولتها، وأعرف إنها ستنام بسهولة أكثر إن كان في بطنها شيء. هل لحكاية أن تحل محل قطعة جاتوه؟ لا أدري. سأجرب.

- هل تعرفين حكاية الفتاة الصغيرة التي أكلت أرنبها؟ تحرك رأسها من اليمين إلى اليسار وترفع أرنبها القطيفة الصغير مرة أخرى أسفل ذقتها.

- عجباً، ها هي... إنها الفتاة الصغيرة التي دائماً ما تتخذ وضع امتصاص أذني أرنبها. دائماً، حتى في الشارع، حتى وهي نائمة، حتى وهي ذاهبة للعب في الحديقة. عليها دائماً أن تمتص وأن تعض أذني أرنبها. آنذاك، يندهش الناس، يقولون لها: "لكن لننظر، أيتها الفتاة الصغيرة، لم تضعين دائماً أذن الأرنب في فمك" إنه ليس نظيفاً! إنه مقزز! إنه يتسكع في كل مكان. إنه يلتقط كل ميكروبات العالم، وأنت تحمليها في فمك. هذا خطير، أيتها الفتاة الصغيرة. لا تعود لي فعل هذا أبداً! لكن، أنت تريها تسخر مما يقوله الناس لأنها تحتفظ بسرٍّ. سرٌّ سرّي جداً درجة أنه لا يعرفه أحد. لا أحد! حتى أمها، حتى أبوها، حتى أخوها الكبير... - ما هو سرها؟ تسأل كاميل وهي تلوك أذن أرنبها.

- سأحكيه لك حينما تكونين قد نمت. هيا، استلقي علي جيداً وتناولني إبهامك. عليك أن تحصلي على قسط من النوم الآن. على الفور نامت. كنت أرتاب فيها. كانت ميتة من التعب.

- ما هو سرها؟ يسأل توماس.

- ماذا سنصبح؟ أرد عليه.

يتمدد ويغير من وضعه.

- لا أدري.

- ألسن قللاً؟

- لا أدري.

لا ألح. أستند بظهري على عارضة، أفرش قميصي على ساقَي كاميل وأغمض عيني.

..... لا بد من إيجاد حل. لن نستطيع أن نظل هكذا. النهار انقضى، ولهذا سيعود آباءنا. لا بد أن نقول إنهم كانوا مستكشفين وحاليا هم يبحثون راضين عن معبد في الأدغال. ما من نجدة تنتظر من هذا الجانب. كان لا بد من قضاء النهار في الغابة المجاورة، لن يقلق جدودنا مبكرا جدا. ثلاثتنا مقدمون بما يكفي وليس من النادر أن نعود إلا وقت هبوط الليل. عندما نلد مغامرين كأبائنا لا يكون مستغربا أن أبناءهم كانوا كذلك مغامرين. فضلا عن ذلك، سيبحثون هناك عنا وليس أسفل بئر سلم منزلنا!!!

يا له من غباء أن نمر على منازلنا لاسترداد هذا الأرنب. غير أن كاميل لم تكن تريد أن تتصرف من دونه ولم أستطع أبدا أن أقاومها حينما تنظر إلي مطأطة الرأس وهي تقول: "أرجوك؟ إنسان"

لم تعرف قط أن تقول "أن"، والآن، العائلة كلها تتاديني بـ "إنسان". في تلك الأثناء، فوجئنا داخل المنزل بلصين كانا يسعيان لسرقة قناع دودو الذي استرده الآباء في آخر رحلاتهم. لم يكتفيا بالقناع، حينذاك قررا أن يحتجزونا كي يطلبوا فدية. كأن مستكشفين ما حصلوا علي النقود! فجأة، ثار توماس في ركنه. كان أخي البكر هادئا للغاية ومُتزنًا. كان لا يتحدث سدى وكان الجميع يصفون إليه دائما. ها هو راح يقول بصوت خفيض:

- الأرنب، أرنب كاميل، أتذكر بأي مناسبة حصلت عليه؟

- أجل، لقد استرده الآباء في الوقت نفسه الذي استردوا فيه قناع دودو الشهير.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

- وهل تذكر ما الذي قالوه لها وهم يقدمونه لها؟

هناك، أتوقف. ماذا استطاعوا أن يقولوا؟ لم أعد أتذكر. على أية حال، لم يعد ذا أهمية. هل جعل الجوع والخوف أخي الممتاز يهذي؟ لكن، الآن، يرد:

- قالوا إنه كان أرنب سحر أبيض. لو استطعنا أن نصل إلى قلبه فسينقذنا في كل المواقف. لكن، ماذا يعني هذا؟ "نصل إلى قلبه؟" بهدوء، أخذ قطيفة ذراعي أختنا الصغيرة. أعود إلى كل الجهات بلا جدوى، أضرىها على صدرها، سرها محفوظ بعناية. أبدأ في الانزعاج، وأخي أيضا، وها نحن منشغلون بفحص صدر هذا الأرنب الملعون من أعلى إلى أسفل، من اليمين إلى اليسار... مع كل هذه الجلبة، تستيقظ كاميل، تفتح عينيها الكبيرتين المذعورتين وتمد ذراعيها إلى قطيفتها المعشوقة. أعدناها إليها قبل أن تجهش بالبكاء. حينذاك، بكل هدوء، تهمس في أذن حيوانها: أرنبوي، أنا خائفة. أخرجنا من هنا، أنا أريد جدي، جدتي، أبي وأمي. حينئذ لن تصدقني. لكن فجأة أصبحت عينا الأرنب لامعتين. لامعتان جدا حتى أننا كنا نستطيع أن نرى في الغرفة الضيقة كما لو أن هناك مصباحا قد أشعل! راحت شفاتها تتحركان وصوت خافت يخرج منهما. كنا في حالة إرهاب أكثر مما كنا عليه لحظة

اختطافنا. لكن الأرنب يقول لنا :

- لا تخافوا. ماذا سيلحق بكم؟ يمكنني أن أساعدكم. حينذاك، تمسك كاميل به بين ذراعيها وتهمس في أذنه بمغامرتنا الشاقة. لا يبدو أنها خائفة من هذا الموقف الغريب وتحكي له كل شيء دون تردد. يعرف الأرنب قناع دودو وسلطاته. هم من المنطقة نفسها ولو كان القناع يحقق السحر الشيطاني (السيئ)، فهو يمارس السحر الأبيض (الجيد). يغمض عينيه وينكمش على نفسه. حينئذ، يفتح باب الغرفة الضيقة ونسمع ضجة مرعبة للغاية حتى لم نعد نجروء على الحركة: تعزيمات، صيحات خوف، وسقوط. عقب لحظات طويلة، أخرج أنا وتوماس من سجننا وكلنا دهشة، نلقى خاطفينا مشلولين، منبطحين أرضاً، أعينهم جاحظة من الذعر وقناع دودو يجعل كل شيء يلعب في أقدامهم. نتمكن من الاتصال بجدودنا الذين يأتون في الحال يبحثون عنا ويسلمون هؤلاء اللصوص إلى رجال البوليس. لا بد أن نستفهم. أثناء ذلك، حين نتحدث عن حدث هذا الأرنب تحديدًا، لا يصدقنا أحد. لا بد أن نقول إن هذه القطيفة قد استعادت هيتها كقطيفة. ما من كلمة، ما من عينين لامعتين. ويظل سرّها سريًّا جدًا.

(*) ولدت الروائية والقاصة الفرنسية أنا جالدا في التاسع من ديسمبر من العام ١٩٧٠ في بولوني بيانكور، وتعمل مدرسة للغة الإنجليزية في المرحلة الثانوية. نشرت مجموعة من قصصها القصيرة في العام ١٩٩٩ وعنوانها بـ (أريد أن ينتظرنني شخص ما في مكان ما) ولاقَت هذه المجموعة استحسان النقاد وحققت أعلى مبيعات إذ وصل ما بيع منها إلى أكثر من ثلاثة أرباع مليون نسخة وقد ترجمت إلى لغات عديدة كان أولها الإنجليزية حتى أنها كانت تباع في ما يقرب من سبعة وعشرين بلدًا. ثم حصلت على جائزة الأدب الكبرى (RTL - LIRE) في العام ٢٠٠٠. أما روايتها الأولى (شخصًا ما أحببت) فقد نشرت في فبراير من العام ٢٠٠٢ وحققت أيضًا نجاحًا أدبيًا مدويًا وكانت هي الأكثر مبيعًا في العام ٢٠٠٤ نشرت روايتها (معا.. هذا هو كل شيء) وفي العام ٢٠٠٧ وصلت مبيعات كتب أنا جالدا إلى الثلاثة ملايين نسخة في فرنسا.

شعر

الوحدة المؤنسة

* خالد سالم محمد *

أفتك ..

أيتها الوحدة المؤنسة

أيها الصمت

الخانق من حولي

أيتها ..

الذكرى الفارغة

أيها ..

الزهر الذابل

أيتها ..

الفصون المتكسرة

أيها الشوك

الذي يدمي جسدي

ما عاد لي

جسد ينزف دماً

ما عادت لي مسامات

تندي عرقاً

* كاتب وباحث من الكويت.

ما عاد لي
سوى الموج
يزيدني غرقاً
* * *

أيتها الألواح
المنقادة مع التيار
مع الأقدار
وأنا محتار .. محتار
لا زورق .. لا مجداف
ولا بحار
ولا مرسى يلوح عن بُعد
ولا أنوار ..

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

شعر

حبيبي

زكاء مردغاني *

أُمُرُ أَمَامَ مَرَاتِي ..
لَأَسْأَلَهَا .. فَتَسْأَلَنِي
أَحَادِثُهَا عَنِ الْحُسْنِ
وَأَرْقُبُ فَتَنْتِي تَبْدُو
بِبَرَقِ الْعَيْنِ لِلْعَيْنِ
فَأُبْصِرُ وَجْهَكَ الدَّامِي
بِكُفِّ الصَّبْرِ وَالْحَزَنِ
وَأُبْصِرُ دَمْعَكَ الْمَسْفُوحَ

<http://www.kutubkhana.net>

حَبِيبِي يَا أَمِيرَ الظَّلِّ وَالْأَنْهَارِ
فَأَبْكِي ..
أَبْكِي خُطُوتِي الْأُولَى
عَلَى دَرَبِ مَنْ الْعَنَمَ ..
وَأَبْكِي ضَوْءَ مَصْبَاحِ بَكْفِ أَبِي
يُضِيْعُ غُرْبَةَ الظُّلُمَاتِ

وَيَجْلُو خُطُوتِي الطُّفْلَةَ

* شاعرة من سوريا

فَأَمْشِي...
حَبِيبِي يَا سِرَاجَ الْأَحْرِفِ الْأُولَى
عَلَى شَفَتِي
حَبِيبِي يَا هَجَاءَ خُطَايِ..
وَنَجْمًا كُنْتُ أَرْعَاهُ... وَيَعْرِفُنِي
فَأَرَشَفُ نُورَهُ شِعْرًا
وَأَهْمِسُ لِلرِّفَاقِ بِهِ
وَأَكْبِرُ بِالْهَوَى الشَّرْقِيِّ
أُعِدُّ لِسُورَةِ الْعِشْقِ مِنَ الْأَحْلَامِ مَا يُغْرِي
حَبِيبِي
يَا ظِلَالِ الْخُلْدِ فِي الْفَتَنِ
حَبِيبِي يَا ثَرَى وَطَنِي!!

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

شعر

جرحي كبير

نافع سلامة *

جُرْحِي كَبِيرٌ وَالْجُرْحُ قَضَاءُ
قَدْرٌ وَقَلْبِي غِيْمَةٌ عَزَاءُ
فَبِأَيِّ هَمٍّ فِي الْعُرُوبَةِ أَبْتَدِي
لَا شَبْرَ فِيهَا لَمْ يَنْلُهُ بَلَاءُ
قَلْبْتُ وَجْهِي فِي الْخَرِيْطَةِ لَمْ أَجِدْ
وَطَنًا يُسَرُّ بِوَجْهِهِ النَّظَرَاءُ
وَطَنًا يَغَارُ الْأَصْدِقَاءُ بِفَعْلِهِ
وَيُفَاظُ مِنْ أُمَّجَادِهِ الْأَعْدَاءُ
قَلْبْتُ وَجْهِي عَلَى وَجْهِهِ مَدِينَةٌ
مَا زَالَ فِيهِ مَنْ الْحَيَاةِ بَقَاءُ
فَرَجَعْتُ يَلْبُسُنِي الْأَنْثَى مَعَ الْأَسَى
وَعَلَيَّ مِنْ عَارِ السَّنَنِ رَدَاءُ
فَمَدَائِنُ التَّارِيخِ يَأْكُلُهَا الصِّدَا
وَعَوَاصِمُ الْمَجْدِ التَّلِيدِ هَبَاءُ
مَا لَمْ يَمُتْ تَنَاحِرًا وَتَمَرَّقَا
لِلْفَقْرِ فِيهِ مَعَارِكُ جُوعَاءُ

* شاعر من مصر مقيم في الكويت.

مَا كَانَ فِيهِ الْعِلْمُ يَلْبَسُ أَسْوَدًا
لِلْجَهْلِ فِيهِ عَمَائِمٌ خَضِرَاءُ
وَيَقَالُ أَنَّ النَّاسَ فِيهَا أَخْوَةٌ
وَجَمِيعُهُمْ فَوْقَ التُّرَابِ سَوَاءٌ
مَتَسَامِحُونَ عَلَى اتِّسَاعِ جَرَاحِهِمْ
بِالْحَبِّ فِيمَا بَيْنَهُمْ رُحَمَاءُ
لَا حَدَّ يَفْصِلُ بَيْنَهُمْ أَحْضَانُهُمْ
مَتَخَالِطُونَ وَكُلُّهُمْ شُرَكَاءُ
لَا يُهْضِمُ الْإِنْسَانُ فِيهِمْ رَفْعَةً
وَحَقَّ وَقْعُهُ فِي الْآخِرِينَ قَضَاءُ
مُتَمَسِّكُونَ بِعُرْوَةِ أَبَدِيَّةٍ
مَا أَنْ لَهَا طَوِيلُ الزَّمَانِ فَنَاءُ
كَذَبُوا عَلَيْنَا فِي الْطَّافُولَةِ إِنَّمَا
النَّاسُ فِيهَا كَالْأَهْلِ فِي رِقَاءِ
كَذَبُوا عَلَيْنَا وَالْحَقِيقَةُ مُرَّةٌ
فِي كُلِّ صَوْبٍ قَدْ تَضَيَّ الدَّاءُ
مَا بَاتَ غَرْبٌ فِي الْعُرُوبَةِ هَادئًا
إِلَّا وَكَانَ لَشَرْقِهِ ضَوْضَاءُ

شعر مترجم

قصائد للشاعر الأمريكي : لورنس فرنجيتي (١)

ترجمة: انتصار دوليب *

يقود سيارة من الورق المقوى بدون رخصة

في مطلع القرن

اصطدم والدي بوالدي

خلال لعبة ممتعة بـ جزيرة كوني

بعد أن تجسس كل منهما على أكل الآخر

<http://www.egyptianarchive.com> بلوكاندة فرنسية قريبة

وبعد أن قرر هناك وبعد ذلك

أنها تناسبه كليا

تبعها إلى الملعب من ذلك المساء

حيث الاجتماع المتهور

لـ لحومهم المؤقتة على عجالات

دفعتهم معا إلى الأبد

وأنا الآن في المقعد الخلفي لخلودهم

أمد يديّ لأحتضنهما

* شاعرة من أميركا .

لا تدع ذلك الحصان

لا تدع ذلك الحصان

يأكل ذلك الكمان

صاحت أم شاغال

لكنه واصل الرسم

وأصبح مشهوراً

وواصل رسم الحصان مع الكمان في الفم

وعندما أنهى الرسم أخيراً

وسافر بعيداً

ملواً بالكمان

ثم مع انحناءة منخفضة

منحه لأول عار أعزل ركض نحوه

ولم تكن هناك أوتار

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

(١) لورانس فرلنجيتي (مارس ٢٤، ١٩١٩) شاعر أمريكي، رسام، وناشط ليبرالي، مؤسس مشارك لمكتبة أنوار المدينة الشهيرة باعة الكتب والناشرين والمؤلفين لكتب الشعر والترجمات، والخيال والمسرح والنقد الفني ورواية الفيلم، وهي أحد أشهر معالم مدينة سان فرانسيسكو حالياً، من أهم أعماله جزيرة كوني من العقل، الأعمال التي ترجمت إلى تسع لغات وبيعت منها أكثر من مليون نسخة.

شعر مترجم

اشتعالات العتاب الأخير

جمعة الفاخري *

أجِيءُ إِلَيْكَ مَقْمُوعَ الشُّعُورِ *** مُضَاعًا مِنْ غِيَابَاتِ الْعُصُورِ
وَمَنْسِيًا عَلَى أَعْتَابِ جُرْحٍ *** وَمَرْمِيًا عَلَى شَفَةِ النَّشُورِ
وَحِيدًا بَيْنَ أَوْهَامِي وَهَمِي *** طَرِيدًا فَوْقَ أَرْضِصَةِ الدَّهْورِ
شَرِيدًا فِي مَدَايَاتِ اشْتَعَالِي *** غَرِيقًا فِي غَوَايَاتِ الشُّعُورِ
عَلَى جَفْنِي سَرَبٌ مِنْ جِرَاحِي *** وَبَيْنَ يَدَيَّ خِيَبَاتِ الصُّدُورِ
سَرَابٌ فِي رُؤَايَ وَفِي يَقِينِي *** غَدَاةُ الْغَفْوِ فِي الْحِلْمِ النَّضِيرِ
أَطِيرُ إِلَيْكَ عُصْفُورًا جَرِيحًا *** وَأَسْقِطُ فَوْقَ مَثْوَايَ الْأَثِيرِ
عَلَى كَفِّكَ أَسْلَمَ رُوحُ قَلْبِي *** وَبَيْنَ يَدَيْكَ أَهْرًا مِنْ شُعُورِي
عَلَى جَفْنِكَ أَتْلُو نَصْفَ بُوْحِي *** وَفِي عَيْنَيْكَ أَبْرًا مِنْ غُرُورِي
وَبَيْنَ جَوَانِحِي نَزَقُ نَعَامِي *** تَعَاهَرُ عِنْدَ رَفَاتِ الْخُصُورِ
وَبَعْضُ جَوَانِحِي نَارٌ وَنُورٌ *** وَبَيْنَ مَطَامِحِي عَتَمِي وَنُورِي
بَقَايَا فِي الْحَنَائِيَا مِنْ جِرَاحٍ *** تَشَافَتْ بَيْنَ أَوْدِيَةِ الضُّجُورِ
أَعَاتَبُ فِيكَ مَهْزُومَ الْأَمَانِي *** وَوَهْمَ الشُّوقِ فِي الْقَلْبِ الْغُرُورِ
أَعَاتَبُ فِيكَ قَلْبًا تَاهَ يَتْلُو *** قَصَارَ الشُّوقِ فِي النِّزْقِ الْعَسِيرِ
يُشَوِّكُ رُوحَ أَعْمَاقِي عُقُوقًا *** وَيَنْسِفُ صَبُوءَ الصَّبِّ الْغَرِيرِ
وَيَبْعَثُ مَيِّتًا مِنْ أَلْفِ شُوقٍ *** طَوْتُهُ الرُّوحَ فِي الْجَسَدِ الْكَسِيرِ
تَدَارِي فِي عَذَابَاتِي سُؤْلًا *** تَوَارِي فِي عَصِيَّاتِ الزَّفِيرِ

* شاعر من ليبيا.

يُصَوِّغُ الْعُمْرَ حَقْلًا مِنْ جَرَّاحٍ * * * عَلَى جَنَابَاتِهِ تَذَوِي زُهْوَرِي
يُتَرْجَمُ حُرْقَتِي جَمْرًا وَتَارًا * * * تَمِيْتُ الرُّوحَ فِي النَّزْفِ الْغَزِيرِ
وَيَنْفُجُ فِي مُحِيلَتِي لَهِيًا * * * جَرَّاحًا بَيْنَ أَوْرَدَةِ السَّرُورِ
وَيَنْزِفُ لَيْلَ إِيْذَائِي نَشِيدًا * * * عَقِيمَ الْبُوحِ ، مُعْتَلَّ الْعَبِيرِ
يُسْعِرُ مِنْ تَبَارِيحِي جَحِيمًا * * * وَيُطْفِئُ لَيْلَةَ الزَّهْوِ الْجَهِيرِ
وَيَبْتَعَثُ الْقَوَافِي مِنْ مَوَاتٍ * * * طَوِيلَ النَّوْمِ ، مُحْتَدِمَ الشَّخِيرِ
وَيَجْتَذِبُ النَّوَاعِسَ مِنْ رِقَادٍ * * * رَهِيْفَ الْمُهْدِ ، مُلْتَهَبَ الْهَدِيرِ
أَعَاتِبُ فِيكَ رُوحًا حِينَ تَلْهُوُ * * * عَلَى ذِكْرَاكَ فِي النَّزْعِ الْآخِرِ
تُغَانِجُ لَهْفَةَ الذِّكْرِ فَتَهْوِي * * * رَنِيمَ الْجَرْحِ بِالْوَجْعِ الْجَسُورِ
تُغْنِي لِلدُّنَى مِنْ كُلِّ لَحْنٍ * * * وَتَقْضِي عِنْدَ أَوْهَامِ الْحُضُورِ
أَعَاتِبُ فِيكَ عَيْنِي حِينَ تَغْفُو * * * عَلَى بُرْكَانِ دَمْعٍ مِنْ صَهِيرِ
يُؤَبِّنُ بِاللَّهَبِ جَرَّاحَ رُوحِي * * * وَيُوصِلُ ذَا السَّعِيرِ بِذَا السَّعِيرِ
أَعَاتِبُ فِيكَ أَحْلَامًا كَسَالِي * * * تَبُورَ بَلْبٍ تَشَوَّلَتْهَا خُمُورِي
وَتُغْوِيهَا أَمَانِي تَهَاوَتْ * * * رُؤَاهَا بَيْنَ أَصْفَادِ السُّفُورِ
قَشُورُ خُرَافَةٍ مَا كَانَ حُلْمًا * * * وَكَمْ تَسْمُو الْخُرَافَةُ بِالْقَشُورِ..!
وَمِنْ لَهْفٍ تَهَاوَتْ وَهْمَ قَلْبٍ * * * تَلَفَّتْ وَالْهَوَى رَهْنُ الْفُتُورِ
خَرِيفًا فِي خُرَافَاتِ التَّدَانِي * * * يَبَاسًا فِي شَذَا الْوَرْدِ النَّثِيرِ
وَمِنْ رُوحٍ تَلَاشَتْ فِي اشْتِيَاقٍ * * * تَشَاقَّتْ فِي مَدَى الْوَلَهِ الْمُرِيرِ
أَجِيئُكَ جَاحِدًا حُلْمًا كَسِيحًا * * * تَنَاسَّرَ فِي دُنَى الْوَهْمِ الْكَبِيرِ
أَجِيءُ إِلَيْكَ تَارِيخًا لَاهٍ * * * تَأَوَّبَ فِي صَدَى الصَّمْتِ الْجَهُورِي
أَجِيءُ إِلَيْكَ جُرْحًا إِثْرَ جُرْحٍ * * * حُطَامًا فِي يَدِ الْعُمْرِ الْقَصِيرِ
فَرَارًا مِنْ غَيَابَاتِ التِّيَاعِي * * * أَجِيءُ إِلَيْكَ مَقْمُوعَ الشُّعُورِ

كتاب للمؤلفة د. أسيل أحمد طقشة استتطاق البيئة المعتدى عليها في «الضحية الصامتة»

- القانون الدولي تطور في عصر النزاعات .. كثير من بنوده يتعذر تطبيقها.
- الغزو الصدامي للكويت.. شكل حالة استثنائية لتحرك دولي ضد تدمير البيئة.
- أدرج الضرر البيئي في قانون المحكمة الجنائية الدولية بعد تحرير الكويت.
- معظم المعاهدات الدولية أقرت قبل الاهتمام العالمي بالضرر البيئي

كتبت زينب أبو سيدو *

صدر عن دار القبس للطباعة والنشر كتاب «الضحية الصامتة» في ٢٦٨ صفحة من القطع المتوسط للباحثة الدكتورة أسيل أحمد طقشة يتناول الأضرار البيئية الهائلة التي خلفها العدوان الإسرائيلي على لبنان في عام ٢٠٠٦ م.

والدكتورة أسيل أحمد طقشة حائزة على الدكتوراة في علوم البيئة من المملكة المتحدة وهي متخصصة بإدارة واقتصاد البيئة والقوانين البيئية، وعملت كمساعدة باحثة في الأمم المتحدة، وسبق وتولت الإشراف على إعادة تأهيل نهر البارد في شمال لبنان.

ويتناول الكتاب البيئة اللبنانية، وكيف أنها هدف أساسي للعدوان الإسرائيلي، ويدلل على أن إسرائيل لا تدمر البيئة اللبنانية كتهمة لغرض لغرض عدوانها العسكري على لبنان بل تدمرها كهدف استراتيجي أي أن عدوانها على البيئة اللبنانية هدف منفصل عن عدوانها العسكري على المقاومة والدولة اللبنانيين.

وتتناول الباحثة في كتابها قصور القانون الدولي الإنساني وحماية البيئة إذ تؤكد أنه عند تحليل حماية البيئة خلال فترات النزاع، فإن أول قانون نأخذه في الاعتبار هو القانون الإنساني الدولي، الذي يُعتبر مجموعة من القوانين التي تضع ضوابط للحرب بهدف حماية الحياة البشرية، ويهدف القانون الدولي الإنساني (IHL) إلى: (أ) حماية السكان الذين لا دخل لهم بالأعمال العسكرية (المدنيين)، و (ب) تقييد وسائل الحرب، بما في ذلك الأسلحة

* صحافية فلسطينية مقيمة في الكويت.

المسلّحة على الأهداف والممتلكات المدنية، أو يوصي بها من خلال قوانين غير ملزمة، أو معتدلة، بما في ذلك قرارات الأمم المتحدة.

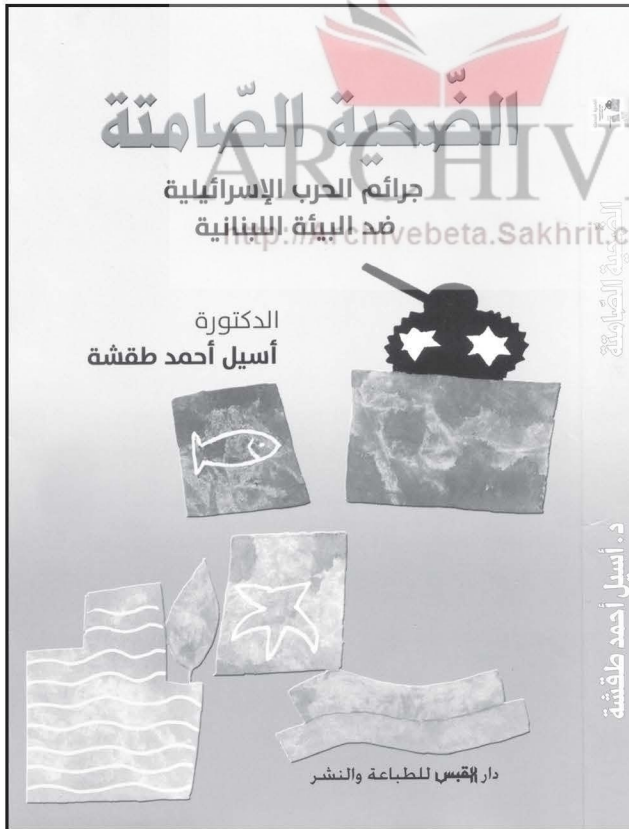
ويمكن تقسيم بنود القانون الدولي الإنساني لحماية البيئة في خلال النزاعات المسلحة، وعقبها، إلى فئتين: (أ) بنود تتناول بشكل مباشر، وغير مباشر، مسألة الحماية البيئية في خلال فترات النزاع، و(ب) مبادئ عامة للقانون الدولي الإنساني تسري على الحماية البيئية.

وتؤلف بنود القانون الدولي الإنساني، التي تُظَم حماية البيئة

والتكتيكات العسكرية. ولسوء الحظ، ينطبق القانون الدولي الإنساني فقط على النزاعات الدولية، لا تلك الداخلية. وهو يسري على الطرفين المنخرطين في النزاع فقط بعد اندلاعه. وكون هذا القانون سارياً، فحسب، على النزاعات الدولية، فإن ما يُشكل تحدياً له هو الأمر المتعلق بالحماية البيئية.

وعلى الرغم من أن القانون الدولي الإنساني قد تطور في عصر نزاعات نشبت فيما بين دول، فإن الغالبية العظمى من النزاعات هذه الأيام باتت دولية. لذا، ثمة الكثير من القوانين مما يتعذر تطبيقه.

وثمة مثلية أخرى في القانون الدولي الإنساني، تكمن في أنه يشتمل على بضعة بنود، فحسب، تتناول القضايا البيئية مباشرة، إذ أن معظم المعاهدات الرئيسية تسبق القلق الواسع الانتشار إزاء الضرر البيئي الذي عمّ نتيجة لحرب فيتنام. ولهذا السبب، غالباً ما تستخلص حماية البيئة من بنود تضبط وسائل الحرب وأساليبها، وتأثيرات النزاعات



في خلال النزاعات المسلحة، مجموعة متباينة من المبادئ التي أرسيت عبر العقود، استجابة لمجموعة واسعة من المشكلات العملية والاعتبارات الأخلاقية.

البيئة الكويتية أثناء الغزو

وتتعرض من خلال بحثها من الضرر البيئي خلال الحروب إلى الضرر الكبير الذي وقعت ضحيته البيئة الكويتية أثناء الغزو العراقي الفاشم فتقول: ووقعت البيئة مجدداً ضحية الحروب في خلال حرب الخليج إثر غزو العراق للكويت. وفي أثناء هذه الحرب، أشعل الجنود العراقيون النار في أكثر من سبعمائة بئر نفطية في الكويت. وتسببت أعمدة الدخان، وبقع النفط الزلقة، بتضرر السكان الكويتيين والمقيمين، فضلاً عن تضرر الصحراء والنظام البيئي البحري والحياة لبرية، وأحدثت الأعمال العسكرية التي جرت في خلال حرب الخليج ضرراً بيئياً أجبر المجتمع الدولي على التحرك بسرعة، وإنشاء مؤسسة لفرض القواعد القانونية المتبعة. وكان نتيجة ذلك إنشاء لجنة الأمم المتحدة للتعويضات لمراجعة الادعاءات والمطالب وإقرار التعويضات.

وقد أنشئت لجنة الأمم المتحدة للتعويضات في عام ١٩٩١ كهيئة تابعة لمجلس الأمن الدولي، لمعالجة المطالب بالتعويض الناجمة عن الغزو العراقي واحتلال الكويت. وجرى دفع التعويضات إلى مطالبين محققين من صندوق خاص حصل على نسبة مئوية من عائدات مبيعات

النفط العراقي، وأقر مجلس الأمن المسؤولية القانونية للعراق حيال خسائر كهذه في القرار ٦٨٧ الصادر في عام ١٩٩١ الذي ينص على أن «العراق مسؤول، بمقتضى القانون الدولي، عن أي خسارة مباشرة، وضرر، بما في ذلك الضرر البيئي واستنزاف الموارد الطبيعية، أو أي أذى بحق الحكومات والمواطنين والمؤسسات الأجنبية، نتيجة للغزو العراقي غير المشروع للكويت واحتلالها». وتم تبني القرار ٦٨٧ بموجب الفصل السابع من ميثاق الأمم المتحدة، الذي يتعلق بالتحرك عندما يحصل تهديد للسلم، أو خرق وانتهاك للسلم، أو عمل عدواني، وتكون القرارات المتخذة بموجبه ملزمة، ليس للدول المعنية به فقط، بل ولجميع الدول الأخرى.

وأدت الطبيعة الاستثنائية لتحرك مجلس الأمن إلى تجديد مطالب المجتمع الدولي بميثاق، أو مؤسسة دولية، لتنظيم التأثير البيئي للنزاعات المسلحة، وفي وقت لاحق، أدرج الحظر ضد الضرر البيئي في القانون التأسيسي للمحكمة الجنائية الدولية، وهي محكمة دولية جديدة ذات اختصاص قضائي عالمي في جرائم الحرب.

وكان للعدوان الذي شنته إسرائيل في صيف عام ٢٠٠٦ ضد لبنان تأثير كبير على البيئة اللبنانية. ونجمت التأثيرات الأشد خطورة عن تسرب خمسة عشر ألف طن من النفط، نتيجة للغارة الجوية الإسرائيلية في ١٣ تموز/ يوليو ٢٠٠٦ على معمل

طنٍ تحررت من خزانات المعمل).
وغداً ذلك التسرب النفطي الأكبر
في تاريخ لبنان، ولربما في تاريخ
شرق البحر الأبيض المتوسط،
وأحد الكوارث البيئية الكبرى التي
ضربت منطقة المتوسط عموماً.

وفي الفترة التي وقع فيها «التسرب»،
اندفعت الرياح والتيارات المائية
من الجنوب الغربي نحو الشمال
والشمال الشرقي، ما دفع النفط
إلى التحرك شمالاً لأكثر من ١٥٠
كيلو متراً عن المصدر الرئيسي،
ملوثاً جزءاً من الساحل السوري.
وأكثر من ذلك، فقد وصل التسرب
النفطي، في نهاية المطاف،
إلى جزيرة قبرص القريبة من
لبنان، وإلى تركيا الأبعد. وأبدى
اختصاصيون بيئيون قلقاً من أن
التنوع الحيائي لشرقي البحر
المتوسط قد يتغير. ومع أن عمليات
التقييم لاحقاً أظهرت أن معظم
التأثيرات لم تكن طويلة الأمد، وأن
الضرر كان أقل مما كان متوقعاً
في الأساس، لكن الضرر بقي بالغاً
ويحجم كارثة بيئية لبلد أنهكته
حرب أهلية كان قد خرج منها للتو،
واعتداءات إسرائيلية متكررة، ما
يجعل موارده المادية محدودة، أو
تكاد تكون معدومة تفقده القدرة
على مواجهة تلك الكارثة البيئية،
ومعالجة آثارها وتصحيح الضرر.

لقد غطت بقع النفط البيئة البحرية،
فيما تعرضت المنطقة الساحلية
أيضاً للتلوث، مع كل التداعيات
الناجمة عن ذلك على مصادر
الرزق، وصحة الإنسان، وظروف

لتوليد الطاقة الكهربائية في بلدة
الجية على بُعد ثلاثين كيلو متراً
إلى الجنوب من العاصمة اللبنانية
بيروت، على الخط الساحلي
مباشرة. وكان في المعمل آنذاك ستة
خزانات وقود، احترقت أربعة منها
بالكامل طوال أيام بسبب الغارة،
فيما بقيت النار تندلع في خزان
خامس طوال أسابيع. أما الوقود
الذي لم تصل إليه النيران، فقد
تسرب إلى البحر المتوسط ولم يُلوث
مد أسود الساحل اللبناني فحسب،
بل تسبب بالضرر لبني تحتية مهمة
(مثل الشواطئ السياحية، ومواقع
صيد السمك، والثروة البحرية،)
وعرض للخطر أيضاً أجناساً مهددة
بالانقراض (السلاحف البحرية
الخضراء وغيرها).

وبعد أيام قلائل من التحقيق حول
هذه المسألة، بدا واضحاً أن أكثر من
مائة كيلو متر من الشاطئ اللبناني
بداً من الجية في الجنوب وصولاً
إلى بلدة شكا في الشمال، قد طال
التسرب النفطي، ملوثاً على الأقل
اثنتين وعشرين منطقة على طول
الخط الساحلي في لبنان. فعلى
سبيل المثال، نجم عن حادثة ناقلة
النفط «إكسون فالديز» Exxon
Valdez التي وقعت في ألاسكا عام
١٩٨٩ وأدت إلى ضرر بيئي واسع
الانتشار، تسرب نحو سبعة وثلاثين
ألف طن من النفط إلى مياه البحر.
أما كمية النفط المتسرب بسبب
العدوان الإسرائيلي، فقد كانت
أكبر من ذلك (نحو ١٥ ألف طن من
النفط الخام في البحر، و ٣٥ ألف

معيشتها، والتنمية الاقتصادية، والأنظمة البيئية، ومواقع الصيد، والسياحة، والحياة البحرية والحياة البرية النادرة والمهددة بالانقراض.

البيئة ضحية صامتة للنزاعات

وتنتهي بحثها باستنتاج أن البيئة تبقى هي الضحية الصامتة في أرجاء العالم فتقول: تبقى البيئة ضحية صامتة للنزاعات في أرجاء العالم كافة، بغض النظر عن الحماية التي ترسيها الوثائق القانونية، ويتضمن الإطار القانوني الدولي، الحالي، بندا تحمي البيئة على نحو مباشر، أو غير مباشر، في فترات السلم والحرب على السواء. ومع ذلك، لم يجز، حتى الآن، تطبيق هذه البنود بفعالية أو إنفاذها. وقد أثبتت القوانين التي تحمل الدول المسؤولية عن الضرر البيئي، في خلال فترات النزاع، مدى ضعفها وصعوبة إنفاذها، ما خلا تحميل العراق مسؤولية الأضرار الناجمة عن غزوه للكويت، وإجباره على دفع التعويضات عن جميع الأضرار التي سببها في أثناء الحرب، بما في ذلك الأضرار البيئية.

ووفق معهد العلم للسلام فإن ٣٠ في المائة من الأضرار البيئية حول أرجاء العالم هي نتيجة للعمليات العسكرية ومع التطور السريع للتكنولوجيا، أصبح التدمير البيئي وسيلة مباشرة للقتال، وحتى دحر العدو. وغدت الحرب بين الدولة تعني، على الأغلب، حرباً ضد البيئة الطبيعية، وعلى الرغم من قدرة الخبراء اليوم على احتساب

التكاليف المالية للتدمير البيئي، فإن الكلفة المحسوبة ليست شاملة، نظراً إلى كون معظم الأضرار البيئية يتعذر إصلاحها، وكذلك يتعذر تحديد مقدار مثل هذه الأضرار الدائمة على البيئة بالقيمة النقدية. فأى مقدار من المال، مهما كان كبيراً، لا يسعه أن يُعيد البيئة إلى حالتها الأصلية. لذا، وجب أن ينحصر تركيز قادة العالم على منع التدمير البيئي قبل، أو حتى أثناء، النزاعات المسلحة. وتكمن الخطوة الأكثر أهمية في تطبيق القوانين والأنظمة المتوافرة لحماية البيئة.

إن الفكرة الأساسية التي خلصت إليها هذه الدراسة، هي أن تطبيق القانون الدولي الإنساني (IHL)، والقانون الدولي البيئي (IEL)، ضعيف كشأن الامتثال لهما. وأخضعت هذه لدراسة القانون الدولي الإنساني والقانون الدولي البيئي للتحقيق، وحللت تحديات تطبيق التشريع البيئي في خلال الحرب، فضلاً عن آراء المواطنين اللبنانيين، إزاء التلوث البيئي في خلال فترات النزاع. وإضافة إلى ذلك، ناقشت مسألة الامتثال لمعاهدة برشلونة، ومن أجل استجلاء هذه المسائل، طرحت أسئلة بحثية محددة في مقدمة هذا الكتاب، وتم اختيار عدوان عام ٢٠٠٦م الإسرائيلي على لبنان، وأخضع للتدقيق كدراسة حالة. وتعود هذه الخلاصة الاستنتاجية النهائية إلى الأسئلة البحثية المطروحة في المقدمة، في ضوء الاستنتاجات البحثية الأساسية التي تبلورت في كل فصل من فصول الكتاب.

قصائد ألقيت في حفل تخريج الدورة

(شعر: فالح الأجر)

هَبْ النسيم فهاج القلب رياءً
من دار من بات يهواني وأهواءُ
ومن توهم أني لست أذكره
والدمع يشهد أني لست أنساهُ
على غرامي شهود لست تنكرهم
لواعجُ الشوق والتبريح والآه
فأني شاهد صدق أنت تشهدهُ
يامن يذوق لذيق النوم جفناهُ

حكمت بالظن لم تنصف أخا ثقة
قد أثبتت بينات الحب دعواه
وما هيام جميل في بثينته

ولا تعلق قيس حبَّ ليلاه
أشد من عاشق يهفو إليك وما
ينال منك سوى ما ليس يرضاه
أشمت فينا عدولاً كان يرصدنا
حتى تفضن في صنع الأذى فاه
فصرت أكني بليلي عنك توريةً
وإنما هي لفظ أنت معناه
وما عدوت الذي قد كان يجمل بي
إني وجدتُ عفيف الحب أحلاه

(شعر: منى خالد الزبيق)

أيا أمي...
أحب التراب والأحجار يا أمي...
وأعشق نخلها والبر والشاطآن يا أمي...
أهيم برملها وببحرها وبشمسها وبجوها وببحرها وببردها
كلها..
وأعشق كل ما فيها..
حمائمها...نسائمها...
ونوم دفاتر الطلاب في أدراجها
والعوسج البني عندي زنبق شامي..
ووجه غبارها صفو..
وبعض شقاوة البحر الذي يلهو على حلمي
شدا أطفالها نغم... كإيقاعات هذا الكون في سحر
تهدد كضها ألمي
أيا أمي وأعشقها
عيون حسانتها بالغنج تحت خمارها ترسو..
وأعشقها.. عباءة آتسات البدر لون ظلالها ليل
وعين كويتها بسوادها كالفجر قد كحلت..
وأعشقها وأعشقهم.. فهم سادوا العروبة مجد ماضيها
وحاضرها
وتشهد أحرف التاريخ نجدتها وسيف كرامة الأجداد
حاضرها وباديها..
يا حسنهن الأمرات النهايات بأصبع..
والحب والإيمان والعرفان والخلق الحميد علا أعتاب
تربتها
وأعشقها
وهذا الدمع حراق..
لهيب الوجد يكويني.. وهذا القلب مشتاق... للم الشمل

والأوطان تواق...
أنا بعروبتى أفخر...
وترب كويتنا للفضر وقاد..
أنا السورية الحبلى.. وظهر العرب عشق دمي....
عليه يطيب لى وحمى...
ولكنى إذا أنجبت فى يسر فإن الطفل لى يرضى..
لأرض الشام أن ينسب.. ولا لكويته أو مصر أو لبنان
والمغرب..
هو العربى لا أدنى ولا أكثر...
أنا العربى
وروح العرب تنبض بى بشريانى... بأنفاسى..
تلملم جرحى القاسى...
أنا العربى لى أهزم ولن أكسر...
أعيش موحداً لله ..أو أتحرر
أيا أمى وأعشقها
بها أمى يطيب العشق والمفخر...

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

من تادىخ البيان *

(مقالات)

أدب الشباب !!

بقلم: عبد الله زكريا الأنصاري *

الموجة العارمة المحتدمة هذه الأيام بين الشباب، وبين الشيوخ، أيضاً، هي توزيع الأدب بين الناس، وتقسيمه على فئات مختلفة منهم، فهذه الموجة العارمة تتطلق هذه الأيام نحو إيجاد أدب خاص بالشباب، لا يتعداه أحد، ولا يعتدي عليه أحد من الشيوخ، أو حتى الكهول، ولم نكن نعرف أن الأدب يختص به الشباب دون الشيوخ، وأن أدب الشيوخ غير أدب الشباب، ولا ندري متى وكيف انطلقت هذه الموجة العارمة التي تجزئ الأدب، حتى الأدب في هذه الأمة، إلى أجزاء، فالشيوخ عليهم أن يتتحوا عن أدب الشباب، لأنه لم يكتب إلا للشباب، وأن للشيوخ أدبهم الخاص الذي يعيشون فيه، وأن للشباب أدباً غير أدب الشيوخ، أما الكهول فلما تتطلق موجتهم بعد، ولا ندري إن كانت موجتهم هذه ستطلق عارمة أم أنها ستطلق هادئة، تتناسب مع وقار الكهولة، وهدوئها، والكهولة لم تكن في يوم من الأيام إلا شباباً. وستصبح في يوم من الأيام أيضاً شيخوخة.

المهم أن التجزئة في الأدب تأخذ طريقها الآن إلى الشباب، تغذيها إيدٍ لا يهتمها من أدب الشباب شيء، وإنما الذي يهتمها أن تضرب اسفيناً قويا في تابوت الأدب، وأن تعزل الشباب عن الشيوخ، وأن تنادي بأدب خاص لهم، كأن الأدب سلعة من السلع توزع فيما بين الناس ويكون كل جزء منها غير الجزء الآخر، فأدب الشباب للشباب، وأدب الشيوخ للشيوخ، والفتنة قائمة بين ما يدعى بأدب الشباب وأدب الشيوخ، ومن ثم بين الشباب وبين الشيوخ أنفسهم، وإذا ما اتسع نطاق هذه الدعوة واشتد، وأخذ طريقه نحو الثبات، ووجدت الهوة الواسعة بين الشيوخ وبين الشباب، انطلقت موجات وصيحات عارمة أخرى لتفصل الكهول عن الشباب وعن الشيوخ أيضاً، وبعد ذلك تتعدى إلى أدب اللينات، وأدب للحريم وهكذا.

فالشيوخ الذين خبروا هذه الحياة، ومروا بتجارب كثيرة، أو صقلتهم تجارب وأحداث هامة في حياتهم عليهم أن يعتزلوا بتجاربهم عن الشباب، حتى لا يستفيد الشباب من هذه التجارب.

* كاتب من الكويت.

الهدامة بين أفراد الأمة وفي البلد الواحد، والمخيف حقاً أن نتجرف نحوها دون أن ندرك مدى ما تبيته من أضرار وما تخلفه من مشاكل لا حد لها.

إن المعاول التي ترفع لهدم جنود هذه الأمة كثيرة، لكن أشدها فتكاً، وأكبرها ضرراً، تلك المعاول التي نرفعها نحن دون وعي وإدراك منا. ولقد سبق أن رفعت معاول كثيرة على مدى تاريخ هذه الأمة، وأضررت إضراراً بليغاً، وسببت نكسات مؤلمة.

لقد سبق أن انطلقت صيحات لتصنيف الأدب العربي إلى أصناف وليس الغرض من هذه الصيحات إلا تحطيم وتخريب جزء هام من تراث هذه الأمة، والأدب العربي من أهم تراث الأمة العربية، ومن أهم مقوماتها، وأقلام الأدباء من أهم أسباب تقدم الأمة ونهوضها.

انطلقت صيحات لعزل الأدب العربي في مصر عن الأدب العربي في الجزيرة العربية، وعزل الأدب العربي في المغرب العربي عن الأدب العربي في المشرق العربي وهكذا. والغريب أن هذه الدعوات - لو أمعنا النظر فيها - تأتي بوحي من الخارج الذي يهمله تحطيم هذه الأمة، وتقطيع أوصالها، ثم تتوسع هذه الدعوات وتتسلل إلى بعض مثقفينا، حيث ينخدعون بها، ويروجون لها، فتحدث الבלبلّة، وترسخ التجزئة، وتقطع رابطة الأدب العربي، فهذا أدب عراقي، وهذا أدب شامي،

والشباب الذي أصبح منطلقاً بكل قدراته وبكل حيويته ونشاطه نحو الحياة ليخوض تجاربها عليه أن يعتزل عن الشيوخ حتى لا يؤثر فيهم ويتأثر منهم، وحتى يبقى بمنأى ومعزل عنهم.

والشيوخ لديهم الخبرة والتجارب الكثيرة، والشباب لديهم الحيوية والنشاط والحماسة، فإذا اجتمعت الخبرة والتجارب بالحيوية والنشاط والحماسة أدى ذلك إلى الانطلاق المبني على الحكمة والعقل.

إن الدعوة إلى إنشاء أدب خاص بالشباب، إنما هي دعوة ضارة، هدفها تقسيم هذه الأمة، وهي دعوة لهدم الأدب العربي، وتقويض دعائمه، وهي تشبه تلك الدعوة التي أطلقها بعض المثقفين العرب، لعزل الماضي عن الحاضر دون تمييز، وللقضاء على التراث وهدمه، ولإلغاء التاريخ الذي يربط حاضر الأمة بماضيها.

إن الأدب العربي إنما هو أدب واحد، ويصب من منبع واحد، ولا يجوز أن يختص به فئة من الناس، فلا يجوز مثلاً أن نطلق على ما تنتجه أقلام الأدبيات، سواء كن أدبيات شابات، أو أدبيات طاعنات في السن، بأدب النساء، ولا يحق لنا أن نطلق على ما تنتجه أقلام الشيوخ، بأدب الشيوخ، أنه أدب واحد، ذلك الذي تنتجه أقلام الأدباء أو الأدبيات، ولا فرق بين ما ينتجه الأدباء الرجال، وما تنتجه الأدبيات النساء.

المخيف حقاً أن تنتشر هذه الدعوة

به أقلامهم يصلح كله ويستحق أن يسمى أدبا، فإن كثيرا مما ينتجه الشيوخ لا يصلح أن يضاف إلى الأدب، ولا يستحق أن يسمى أدبا، وسيضيع حتما، ولا يبقى منه شيء، لأنه غير صالح للبقاء.

إن هناك كثيرا من نتاج الشيوخ الأدبي يضيع هباء، ويقضي عليه التاريخ، لأنه نتاج غير أصيل، وليس فيه عمق الأدب.

وهناك كثير من نتاج الشباب يرسخ على مدى الأيام، وكلما مرت الأيام، كلما ثبت أصالته، وبرز عمقه، لأنه نتاج له أصالة، وصادر عن فكري، وعقل سليم، وله جذور من التراث العربي الأصيل.

ليس هناك أدب للشيوخ وأدب للشباب، وليس هناك أدب مصري وأدب عراقي، وإنما هناك أدب عربي واحد، فما دام الأدباء أبناء لأمة واحدة فأدبهم واحد، ذلك لأن المنهل الذي ينهلون منه منهل واحد، والمصدر الذي يستمدون أدبهم منه مصدر واحد.

إن ما ينتجه الشباب العرب هو أدب عربي، وما ينتجه الشيوخ العرب هو أدب عربي، وكذلك أدب النساء العربيات أدب عربي، فلماذا إذا تجزئة الأدب وتقسيمه بين الأقاليم وبين أفراد الأمة؟

إن هناك خطراً كبيراً في رفع الدعوة التي نراها هذه الأيام، والذي تدعو إلى إنشاء أدب للشباب، وإصدار صحف خاصة بهم، لأن مثل هذه الدعوة تؤدي إلى خلق

وهذا أدب مصري وهكذا، وما هو في الواقع إلا أدب عربي فحسب.

إن الاستعمار يحارب على عدة جبهات، لكن أهم جبهة يحاربنا فيها، إنما هي جبهة الأدب والثقافة، فهي من أخطر الجبهات التي يحاربنا فيها.

إننا اليوم نرى في الأفق دعوة جديدة تتطلق لتحاربنا في صميم أدبنا لتقطيعه، وتجزئته، بل لتقطيع وتجزئة أبناء أمتنا، فالدعوة إلى خلق أدب للشباب إنما هي دعوة لهدم الشباب وعزله عن تراثه القديم الذي يستمد منه الخبرة والتجارب، وخلق هوة في التفكير بين الشباب والشيوخ، فإذا كان الشيوخ ينهلون من تراث الأمة العظيم، فعلى الشباب أن ينزلوا عن هذا التراث العظيم الخالد، ويأتوا بأدب سطحي لا عمق فيه ولا أصالة، وأى قيمة لأدب يأتي خلوا من الأصالة، وخلوا من العمق، وخلوا من التجارب. وما هي قيمة الأدب الذي يخلو من أصالة، ويخلو من روح الأمة ومن ماضيها ومن تجاربها؟ والأمة التي تتقطع عن ماضيها، فمن أين تستمد أصالتها. والأدب العربي مليء بالتجارب والعمق، لأنه أدب أصيل، وشيوخ الأدب نهلوا من المنبع الأول للأدب وأضافوا إليه تجاربهم وخبراتهم وأتوا بهذا الأدب الذي يمثل حاضر الأمة.

ليس ما ينتجه الشيوخ كلهم من أدب، نابع من أصالة، وليس ما تأتي

هوة بين الشباب والشيوخ، كما المفروض أن يتعاون الجميع على ازدهار الأدب، وعلى تقدمه، ورفع مستواه، فالأدب بلا شك يؤثر تأثيراً بالغاً في رفع مستوى الأمة، وفي تقدمها وازدهارها. فإذا تقدم الأدب وازدهر أدى إلى تقدم الأمة وازدهارها. وإذا انحط الأدب وتأخر أدى إلى التأثير على الأمة في تأخيرها وانحطاطها.

والأدب العربي، كما قلنا أدب يمثل نتاج الأمة، سواء كان هذا النتاج صادراً عن الشيوخ أو صادراً عن الشباب، أو صادراً عن الرجال، أو صادراً عن النساء.

والأدب يكون صالحاً إذا كان نتاجاً عن أدباء صالحين لهم مكانتهم في الأدب، وإطلاعهم الواسع، وأصالتهم الأدبية، سواء كانوا شباباً أو شيوخاً.

ويكون الأدب غير صالح إذا كان ناتجاً عن أدباء ليس لهم أصالة في الأدب، وليس لديهم اطلاع واسع، ولا يتعمقون في تفكيرهم، ولا يهتمون في نتاجهم بأحاسيس أمتهم وبأصالة تراثهم.

الأدب الصادق العميق الذي يتحسس مشاكل الأمة، ويستمد أصالته من أصالتها، وهو الأدب الحي الخالد الذي يعمل على حل مشاكل الأمة. والأدب السطحي الذي ليس له أصالة، ولا جذور عميقة، ولا يتحسس بأحاسيس الأمة، ولا يهتم بمشاكلها هو أدب ميت، سرعان ما تمحوه الأيام،

ويقضي عليه التاريخ. والأدب الحي الخالد هو الذي يخدم الأمة، ويحل مشاكلها سواء كان هذا الأدب صادراً عن الشيوخ، أو صادراً عن الشباب.

والأدب السطحي الذي لا أصالة له، ولا عمق فيه لا يخدم الأمة، ولا تستفيد منه، ولا يحل مشكلة من مشاكلها، سواء كان هذا الأدب صادراً عن الشيوخ أو صادراً عن الشباب.

والأمة في حاجة إلى الأديب الأصيل، الذي يستمد أصالته من ماضيها العريق، ويخدم بقلمه حاضر الأمة، ويحس بأحاسيسها، ويعمل على حل مشاكلها، سواء كان هذا الأديب امرأة أو رجلاً، وسواء كان شيخاً أو شاباً.

إننا لا نعترف بأن هناك أدباً للشباب، وأدباً للشيوخ ولا نؤمن إلا بالأدب الأصيل الذي نقرأه فنحس به ونتجاوب معه، ونراه يمس مشاكلنا اليومية، ويحرك فينا روح العمل، وروح الجد، وروح الطموح نحو أدب زاهر متقدم حي.

إن الأدب العربي أدب واحد، سواء كان صادراً من المغرب العربي، أو كان صادراً من المشرق العربي، وسواء كان صادراً عن الرجل العربي أو كان صادراً عن المرأة العربية.

إننا نستكر الدعوة التي تدعو إلى عزل الشيوخ عن الشباب، وإلى خلق أدب لشباب وأدب للشيوخ، لأننا نخشى أن يأتي اليوم الذي نرى فيه الدعوات تتوالى علينا

البالغة التي ستلحقها بهم مثل هذه الدعوات المشبوهة التي تريد خلق هوة بين الشباب والشيوخ.

إن الأضرار التي ستأتى من هذه الدعوات المشبوهة لا تقف عند حد خلق الهوة بين الشباب والشيوخ، وإنما تتعداه إلى تحطيم الأدب العربي، عن طريق تفكيكه وتجزئته ثم التشكيك فيه.

عن الحرب التي تشن على أصالة هذه الأمة هي حرب نفسية بالغة الخطورة، حرب نفسية تشكك أبناء هذه الأمة في حضارتها وفي تراثها وفي تاريخها وفي دينها.

والأدب العربي أحد هذه الجذور العظيمة لهذه الأمة، يحفل بالأفكار النيرة، والتوجيهات السامية والخواطر الروحية العالية، والآراء الصائبة، والنظرات الخالدة لهذه الحياة وما تحويه من عجائب وأسرار.

إن الأمة العربية في حاجة إلى لم الشّتات، وإلى توحيد الكلمة، وإلى القضاء على كل أسباب الفرقة التي أوصلتنا إلى هذا المنحدر الوعر.

● العدد التاسع والأربعون - أبريل
- - ١٩٧٠م.

لخلق أدب للكهول، وأدب للرجال، وأدب للنساء، بل وأدب للعمال وأدب للتجار وهكذا مما يؤدي بنا إلى البلبلة الفكرية، والاضطراب في الرأي، والتجزئة الفكرية، بل وخلق العداوة بين أبناء الأمة الواحدة، وترسيخ التجزئة التي أقامها الاستعمار في بلادنا وما زلنا نحافظ عليها، وندافع عنها، فكأننا حللنا محلّه، لنحافظ على خططه التي مزقت شملنا، وتجزئته التي أقامها في وطننا.

إن على الأدباء الواعين من أبناء هذه الأمة، أن ينتبهوا إلى مثل هذه الدعوات المشبوهة، التي لا تخدم الأمة في أي حال من الأحوال، وأن مثل هذه الدعوات المشبوهة تضر ضرراً بالغاً بحاضر الأمة ومستقبلها.

إن على الأدباء المخلصين من الشباب ومن الشيوخ أن يدركوا أن مثل هذه الدعوات المشبوهة لم تتطلق عبثاً في هذه الظروف التي تعاني منها الأمة ما تعاني من الحرب النفسية التي تشن عليها من كل جانب.

إن على الأدباء الواعين المخلصين أن يمعنوا النظر في مدى الأضرار

من تادىخ البيان *

شعر

الفدائي

محمد أحمد المشاري *

قفْ شامخاً كالجبل واصمد بخطب جلل
فأنت جمرُ أمة في غدها المشتعل
وأنت نور ساطع لاح بليل مُسدّل

وأنت خيطُ الأمل

يا من فدى أوطانه بالروح إذ عزّ الفدا
وخاضها مسعورة هوجاء لم يخش الردى
مقاتلًا مدفعه يصرخ في أذن العدا

حسابنا لم يُفضل

كلا! فإتاه ههنا نزع رُعباً ومحن
شعارنا مدى الزمن لا عيش إلا بالوطن
وأرضنا ليس لها إلا دماءنا ثمّن

من تائر مُناضل

فيا بلادي إن طغى عليك ليل قد حلك
فكلنا يا بلدي وكل ما نملك لك
وكلنا مدافع مُزعزع إذا فتك

وكلُّ ليل ينجلي!

● العدد الثامن والأربعون - مارس - ١٩٧٠م.

* شاعر من الكويت.